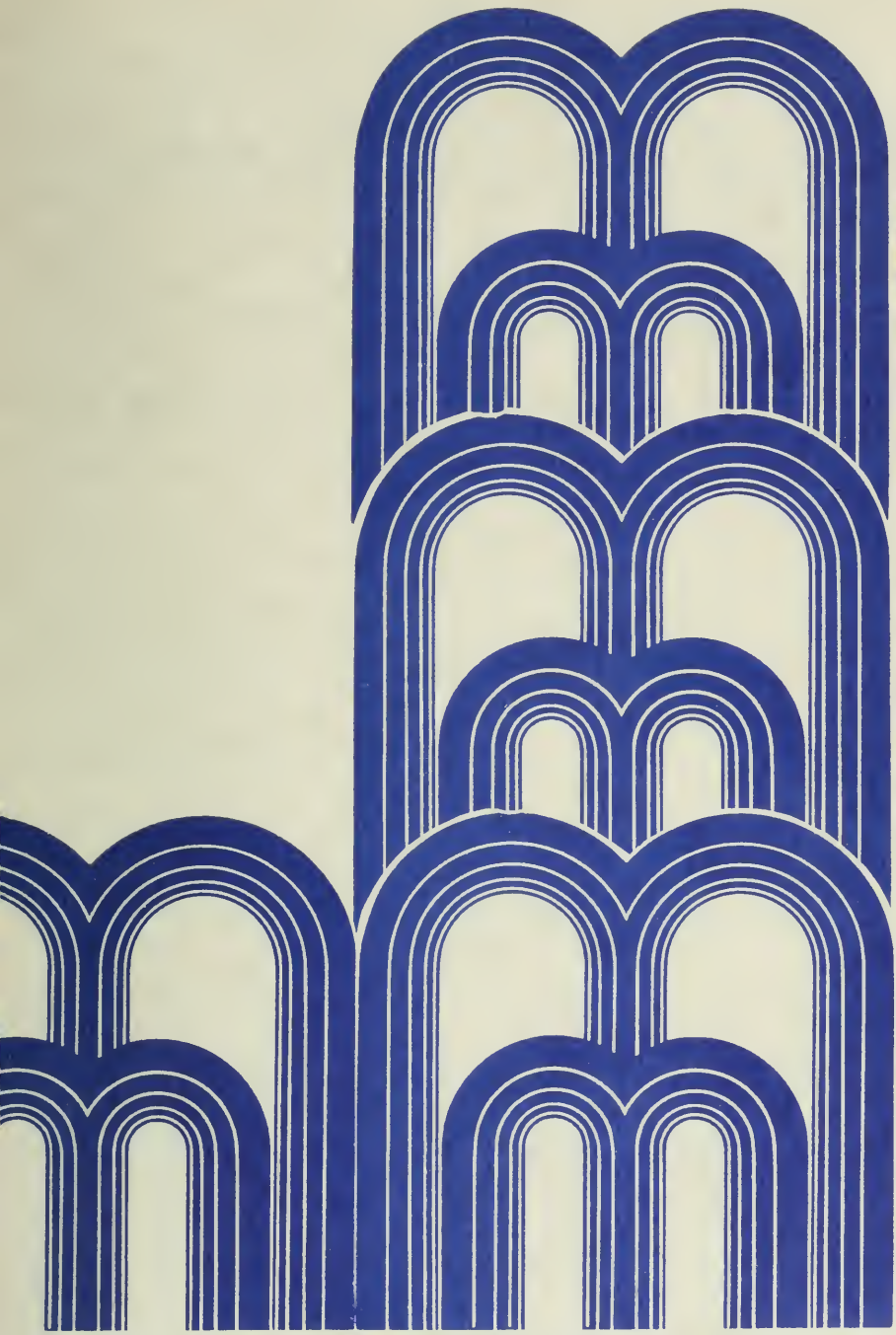


mester

VOLUMEN IX ENERO DE 1980 NUMERO 1

Revista Literaria de los Estudiantes Graduados
DEPARTAMENTO DE ESPAÑOL Y PORTUGUES DE LA
UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA EN LOS ANGELES

VOLUMEN IX | ENERO DE 1980 | NUMERO 1

ÍNDICE

José María de Pereda: An Annotated Bibliography of Critical Works
John Akers 3

El maravilloso retablo popular de Gloria Fuertes
Rubén Benítez 21

Imágenes corporales y filosofía política en *España, aparta de mí este cáliz*
Leslie Damasceno 34

Las espadas del Cid en el *Poema*
Joaquín Gimeno 49

New Myths from Old: Lope Metamorphosizes Ovid
Michael McGaha 57

CONSEJO DE REDACCION

John Akers
Clara Cid-Romero
Lillian Da Silva
María Elena Francés-Benítez
Celia Simón-Ross
Carolyn Tamburo
José Zungri

ASESORES

Shirley L. Arora
University of California, Los Angeles
José Rubia Barcia
University of California, Los Angeles
Rubén Benítez
University of California, Los Angeles
John A. Crow
University of California, Los Angeles
Eduardo Dias
University of California, Los Angeles
Carroll B. Johnson
University of California, Los Angeles
Richard Reeve
University of California, Los Angeles

La redacción de MESTER da fe de su agradecimiento al Office of the Chancellor, University of California y al Graduate Students' Association, University of California, Los Angeles que hicieron posible la publicación de este volumen.

Mester se publica dos veces al año, en primavera y en otoño. Las ideas expresadas en su páginas no siempre son las de la dirección, la cual invita y estimula colaboraciones de cualquier procedencia. No se efectuará la devolución de ningún material que llegue sin sellos postales. Toda colaboración debe seguir el *M.L.A. Style Sheet* y se enviará por duplicado a:

MESTER
Department of Spanish and Portuguese
University of California
Los Angeles, California 90024

Condiciones de venta y suscripción:

Suscripción anual	US $ 8
Instituciones	US $12
Suscripción de estudiante	US $ 5
Número suelto (Instituciones)	US $ 6
Número suelto (individuo)	US $ 4

Copyright © 1980 by the Regents of the University of California

José María de Pereda: An Annotated Bibliography of Critical Works

This bibliography is a compilation of one-hundred and twenty works related to the life and writings of the Spanish novelist José María de Pereda (1833–1906). It is intended as an update of and adjunct to the bibliographic work on Pereda found in Anthony Clarke's *Manual de bibliografía* (see below under Clarke).

All works, except for dissertations not listed in the *Dissertation Abstracts International*, are annotated. The notes are not critical evaluations of the works but rather, brief summaries that may guide the student or scholar in his research. This feature complements Clarke's work, as does the listing of several more recent sources.

An asterisk next to an entry indicates that either the cited source does not appear in Clarke's *Manual*, or that a different and often more recent edition of a work than that cited by Clarke has been used.

There are other differences between this bibliography and Clarke's: newspaper articles are omitted here (they are listed in a separate section in Clarke's work); histories of the Spanish novel have been included while general literary histories have not. Finally, certain works (particularly those published prior to 1900) have been left out because of the problem of accessibility. It is suggested that this bibliography be used in conjunction with Clarke's.

The *MLA Handbook* (New York: Modern Languages Association of America, 1977) has been followed for standardizing bibliographic notation.

The abbreviation *BBMP* has been used to represent the *Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo*.

The author is indebted to Professor Shirley Arora of the University of California at Los Angeles for her valuable comments and corrections.

Almeida, Fialho de. *Figuras de Destaque*. Lisbon: A. M. Teixeira and
* Co., 1923.

Written in Portuguese, this book dedicates one chapter (pp. 225–237) to Pereda, summarizing his life and attitudes. Some comparisons with the work of Eça de Queiroz are made. No notes or bibliography.

Alonso Cortés, Narciso. "De *La Montálvez*." *BBMP*, 15(1933), 51–58.

A study of Pereda's view of the aristocracy in his novel *La Montálvez*. Pereda's critics, in reference to this work, are also considered.

Araujo-Costa, Luis. "El señor de la Torre de Provedaño." *BBMP*, 15 (1933), 46–50.

Araujo considers a character in Pereda's *Peñas arriba* to be modeled after don Angel de los Ríos y Ríos.

Artigas, Miguel. "De la correspondencia entre Pereda y Menéndez Pelayo: Las primeras cartas." *BBMP*, 15(1933), 83–107.

Seventeen letters dating from May 1876 to April 1879, previously unpublished, dealing with literary topics, politics, and religion; written by Pereda to Marcelino de Menéndez y Pelayo.

———. "Pereda y Menéndez Pelayo." *BBMP*, 15(1933), 318–336.

Originally a lecture, this study covers the relationship between Pereda and Menéndez Pelayo. Many references to critical articles of Menéndez Pelayo are cited.

Azorín (pseudonym): see Martínez Ruiz, José.

Balseiro, José Augustín. *Novelistas españoles modernos*. New York:
* Las Américas Pub. Co., 1963.

This seventh edition (first edition: 1933) dedicates a chapter (pp. 55–118) to Pereda, reviewing his life and works, including commentaries that situate Pereda in the development of the Spanish novel. Covers also the polemics between Pereda and Pardo Bazán. Notes and selected bibliography.

Barja, César. *Libros y autores modernos*. Los Angeles: Campbell's Book Store (Booksellers and Publishers), 1933.

Ch. 16, pp. 204–219, looks at "la novela regional, su personalidad, carácter general de la novela de Pereda; estudio y crítica de la misma; *Peñas arriba; Sotileza;* resúmenes y crítica." Pereda's realism is also contrasted to that of Fernán Caballero.

Barr, Glenn, intro. *Sotileza*. By José María de Pereda. New York:
* Exposition Press, 1959.

This unabridged translation of *Sotileza* has a short introduction that investigates problems of Pereda's popular and peculiar language related to the sea. General comments on Pereda.

Bassett, Ralph E., intro. *Pedro Sánchez*. By José María de Pereda. Boston: Ginn and Co., 1907.

This introduction includes a biographical sketch of Pereda as well as qualitative and "quantitative" views of his works. The abridged text of the novel is in Spanish, whereas the introduction and notes to the text are in English.

Bell, Aubrey F. G. "The Spanish Attitude towards Nature." *BBMP*, 24(1947), 74–78.

There is one brief reference to Pereda and his use of the "montaña" on p. 77.

Beltrán de Heredia Castaño, Pablo. "Algunos documentos inéditos de la amistad íntima entre Pereda y Menéndez Pelayo." *BBMP*, 15(1933), 405–418.

Dedications, letters of Pereda to Menéndez Pelayo, a letter in support of Menéndez Pelayo as a candidate for the 1905 Nobel Prize, are included with other miscellaneous writings of Pereda.

Beser, Sergio. *Leopoldo Alas: Teoría y crítica de la novela española.* Barcelona: Editorial Laia, 1972.

Alas' critical work on Pereda is reviewed. Two articles of Alas are reprinted in the seventeen page chapter Beser devotes to Alas' works on Pereda. There are no bibliographic details on the articles, only the names of the publications appear. Footnotes.

Bonet, Laureano, "Asexuación e ideología en las figuras femeninas de
* Pereda." *Insula*, 30(1975), 3.

This article treats the asexual, even at times "dehumanized" nature of the female characters in many of Pereda's works. References to *Sotileza* are not made. Pereda's limited vision of the female is in part attributed to his strict moral censorship. Footnotes; no bibliography.

———. *De Galdós a Robbe-Grillet.* Madrid: Taurus, 1972.
*

Pp. 94–110 (the section "Pereda, un precedente") suggest that Pereda was one of the first authors to use "monólogo interior," giving in certain cases psychological depth to his characters.

———. "La caricatura como deshumanización del personaje novelesco
* (José María de Pereda, *La puchera*, capítulo V)." In *El comentario de textos, 3: La novela realista.* Madrid: Castalia, 1979.

Bonet's chapter, pp. 97–142, reviews the character roles in *La puchera* and then focuses on the introduction of Marcones in chapter five: "El personaje como noticia"; "El personaje como "fisonomía""; "La caricatura como abstracción geométrica"; "El cromatismo y su función simbólica"; "Recuento léxico e interpretación semántica." Notes.

Bradley, H. A. "Pereda y Galdós: Una comparación de sus ideas sociales, religiosas y políticas." Diss. University of Southern California, 1966.

Cabarga, Demetrio. "Notes on the Vocabulary of Pereda." M.A. Thesis,
* Ohio State 1957(?).

Camp, Jean. *Jose María de Pereda: Sa vie, son oeuvre, et son temps (1833-1906)*. Paris: Fernand Sorlot, 1937.

This biography and critical work written in French covers Spanish society in Pereda's day, an analysis of Pereda's realism, his feelings about nature, his particular technique, his critics, his influence, as well as his psychology and that of his characters. A complete bibliography of his novels, articles, letters, and speeches is presented chronologically according to publication dates. Notes; 416 pp.

Carracedo, Daniel. *Un autor en un libro: Pereda*. Madrid: Compañía Bibliográfica Española, 1964.

Contains summary of Pereda's life as well as a brief review of events of the period in which he was writing. Other chapters include: "El escritor y su mundo," "El escritor y su obra," etc. The second half of the book (pp. 107-193) has an anthology of selected passages from various Peredean novels, an "Anecdotario" of critical observations on Pereda's work, and a brief bibliography. 195 pp.

Chew, I. M. "El retrato de la vida femenina en las novelas de "Fernán * Caballero", Alarcón, Pereda y Valera." *DA*, 19(1967), 1379 (Pennsylvania State University).

Compares the role of women in the above four authors' works. Their portrayal is seen as conservative, idealistic, and incomplete.

Clarke, Anthony H. "El *Hero y Leandro* de Pereda: Historia y crítica de un fragmento de novela con fotocopia y traslado del manuscrito y cotejos textuales de ediciones anteriores." *BBMP*, 45(1970), 261-324.

A history of a fragment of Pereda's unfinished *Hero y Leandro* (novel); a photocopy of part of the manuscript in Pereda's handwriting is included. Reference to and critiques of works of Cossío and Montero on the same fragment are given. Notes.

———. *Manual de bibliografía perediana*. Santander: Institución Cultural de Cantabria, 1974.

Includes critical works, literary histories, newspaper articles, as well as editions of Pereda's works. Index; not annotated. 148 pp.

———. *Pereda, paisajista: El sentimiento de la naturaleza en la novela española del siglo XIX*. Santander: Institución Cultural de Cantabria, 1969.

A revision of the author's dissertation (University of Birmingham 1963) analyzing Pereda's use of the "paisaje" as a protagonist, this work looks at Pereda and the "siglo de oro," the development of the "Novela idilio," and the thesis novel. Pereda is considered together with Dickens, Hardy, and Turgenev(sic). Notes and bibliography. 249 pp.

Córdova y Oña, Sixto. "La vida en Cumbrales." *BBMP*, 15(1933), 132–143.

From Pereda's descriptions of Cumbrales in his *Escenas montañesas* and *El sabor de la tierruca* to this author's own anecdotes about life in that barrio of Polanco, the article looks at one of the recurring locales in Pereda's work.

Cossío, Francisco de. "Universalidad y regionalismo en la obra de Pereda." *BBMP*, 15(1933), 391–404.

Originally a lecture, this work deals with Pereda's "paisajes" not as mere "photographic" reproductions but more as intense personal statements. Through Pereda's regionalism, realism, and traditionalism, this article sees universality.

Cossío, José María de. "Estudio preliminar." In José María de Pereda, *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1954. Vol. I.

Biography and introduction to Pereda's literary production (pp. 11–45). Relationship with Menéndez y Pelayo and Galdós is discussed. The revision of Pereda's critics is covered in the last chapter. Written in 1934.

———. *Estudios sobre escritores montañeses*. 3 vols. Santander: Institución Cultural de Cantabria, 1973.

This work presents all the studies and writings of Cossío on Pereda, including the sources cited in this bibliography.

———. "La historicidad de *Peñas arriba*." *BBMP*, 15(1933), 108–121.

Through a study of Pereda's "social thesis," his use of geography, and the characters of his novel, Cossío tries to show how *Peñas arriba* fits into Pereda's view of his then contemporary Spain.

———. *La obra literaria de Pereda, su historia y su crítica*. Santander: Sociedad de Menéndez y Pelayo, 1934.

Without attempting a complete bibliography, Cossío reviews much of the critical work done on Pereda prior to 1934. Nearly all of Pereda's literary creation is reviewed. Notes (in text); no bibliography beyond the introduction. 408 pp.

———., intro. *Pedro Sánchez*. By José María de Pereda. Madrid: Espasa-Calpe, 1958.

Besides giving a general appraisal of Pereda in this prologue, Cossío looks at *Pedro Sánchez* in relation to *Gil Blas de Santillana* by Le Sage, i.e. as a picaresque novel. Text of *Pedro Sánchez* with Cossío's notes.

Davis, Gifford. "The Critical Reception of Naturalism in Spain Before *La cuestión palpitante*." *Hispanic Review*, 22(1954), 97–108.

Besides reviewing the initial critical work done on the first examples of naturalism in Spanish novels, the author spends considerable time looking at Pereda's own rejection (in theory) of naturalism and his defense of realism. Extensive notes with bibliographic sources in newspapers of the period. There is a short follow-up article to this: "The 'Coletilla' to Pardo Bazán's *La cuestión palpitante*." *Hispanic Review*, 24(1956), 50–63.

Eddy, Nelson W. "Pardo Bazán, Menéndez Pelayo and Pereda Criticism." *Romanic Review*, 37(1946), 336–345.

Pardo Bazán and Menéndez Pelayo's criticism of Pereda, with specific references to naturalism, is contrasted. Many of Pereda's works are covered.

Eoff, Sherman Hinkle. "A Phase of Pereda's Writing in Imitation of Balzac." *Modern Language Notes*, 59(1944), 460–466.

Although the basic ideas, attitudes, and objectives of Balzac and Pereda are different, there are similarities in style, particularly in the analytical essay, satirical in nature, of which Balzac's "physiologies" of marriage serve as Pereda's model in "La mujer del ciego" (1870) and *El buey suelto* (1877).

———. "Pereda's Conception of Realism as Related to His Epoch." *Hispanic Review*, 14(1946), 281–303.

Pereda's realism is contrasted to "costumbrismo" and is seen as anti-idealistic. Pereda's limited expression of naturalism is also studied. Notes.

———. "Pereda's Realism: His Style." *Washington University Studies—New Series Language and Literature*, 14(1942), 131–157.

Situates Pereda's realism through an analysis of style, taking into account Pereda's personal views and his "costumbrismo."

———. *The Modern Spanish Novel: Comparative Essays Examining the Philosophical Impact of Science on Fiction*. New York: New York University Press, 1961.

Ch. 2, pp. 21–50, "A Fatherly World According to Design: Charles Dickens, José María de Pereda" compares *David Copperfield* and *Sotileza*. Both are seen as patriarcal and traditional in their outlooks. Index; no bibliography.

Espina, Concha. "Todo un nombre." *BBMP*, 15(1933), 59–62.

An elegiac appraisal of Pereda as one of Spain's great writers.

Estreros, Mercedes and María Isabel Montesinos and Leonardo Romero.
* *Estudios sobre la novela española de siglo XIX*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1977.

Ch. 2, pp. 49–131, has one reference to Pereda with regards to his possible naturalism. See p. 65.

Fernández-Cordero y Azorín, Concepción. "El regionalismo de Pereda en el género epistolar." *BBMP*, 45(1969), 205–237.

Presented in the format "letter-notes," many previously unpublished letters of Pereda are included. The notes contain bibliographic sources.

———. "Cartas de Pereda a José María y Sinforoso Quintanilla." *BBMP*, 44(1969), 169–335.

Sixty-eight letters from Pereda to D. Sinforoso Quintanilla are presented. Two indexes are included, divided between "reflejos personales," "reflejos culturales," and "reflejos políticos."

———. "En el primer centenario de "La Gloriosa": La revolución de setiembre de 1868 vista por Pereda." *BBMP*, 44(1968), 355–414.

Pereda's political views in the wake of the revolution of 1868 are studied as reflected in his writings in *El Tío Cayetano*. Several reviews of articles, as well as quotes from those articles, are given. Bibliographic sources from *El Tío Cayetano*.

———. *La sociedad española del siglo XIX en la obra literaria de D. José María de Pereda*. Santander: Instituto Cultural de Cantabria, 1970.

Covers the "ambiente" of Pereda's Spain, the author's life, and his work. Correlation is detailed between his works and the historical context. Bibliography; 263 pp.

Giles, Mary E. "Descriptive Conventions in Pereda, Pardo Bazán and Palacio Valdés." *Hispania*, 50(1967), 285–292.

Looks at examples of descriptive techniques of these three authors, stylistically designating them as "conventions." Pereda is seen in relation to "costumbrismo."

Glascock, Clyde. "Modern Spanish Novelists: José María de Pereda."
* *The Texas Review*. 8(1923), 329–353.

Labels Pereda "the most original writer Spain has produced." Reviews *El sabor de la tierruca, Pedro Sánchez, Sotileza, La puchera* and *Peñas arriba*, concluding Pereda is the most "thoroughly and characteristically Spanish" of all of Spain's novelists.

Gómez de Baquero, Eduardo. "Del paisaje en la novela." *Cultura española*, 2(1906), 379–388.

Reference to Pereda on p. 385. This essay is a general overview of the "paisaje" as a literary focus.

———. *El renacimiento de la novela española en el siglo XIX*. Madrid: Editorial Mundo Latino, 1924.

Contains a brief chapter on Pereda (pp. 74–76 in ch. 7) and a bibliography, pp. 261–262.

González Blanco, Andrés. *Historia de la novela en España desde el Romanticismo hasta nuestros días*. Madrid: Saénz de Jubera, 1909.

See pp. 267–319.

González Palencia, Angel. "Cartas de Pereda a D. Mariano Catalina." *BBMP*, 26(1950), 5–24.

Letters from the period beginning September 5, 1885, through September 1904 from Pereda to Catalina. They cover Pereda's entrance into the Real Academia and related topics.

Gramberg, Edward J. "Tres tipos de ambientación en la novela del siglo XIX." *Revista Hispánica Moderna*, 28(1962), 315–326.

Pereda, Blasco Ibáñez and Alas are studied with respect to their realismo. Specific references are made to *Sotileza*. Considers Pereda to be objective, yet personal, in his descriptions.

Guastavino, Guillermo. "Pereda y *La Montálvez*." *Revista de Literatura*, 34(1968), 59–61.

This short article deals with the theatrical adaptation of *La Montálvez*. Included is a letter of Pereda to Fernando Díaz de Mendoza in which Pereda expresses his reservations of such an attempt of converting his novel to the stage.

Gullón, Germán. *El narrador en la novela del siglo XIX*. Madrid: Taurus, 1976.

The chapter "El autor como narrador," pp. 69–91, is a study of the narrative technique in *Pedro Sánchez*. Comparisons with the picaresque novels are made. Selected bibliography on Pereda; notes.

Gullón, Ricardo. *Vida de Pereda*. Madrid: Editora Nacional, 1944.

One of Gullon's earlier works, this is mainly a biography of Pereda with an overview of most of his works. No notes or bibliography. 281 pp.

Hendrix, W. S. "Notes on Collections of Types: A Form of "Costumbrismo." " *Hispanic Review*, 1(1933), 208–221.

Although there are no references to Pereda, this work serves as a good review of the "seed" of realism: the sketch of customs.

Huidobro, Eduardo de. *Palabras, giros, y belleza del lenguaje popular de* * *la montaña elevado por Pereda a la dignidad del lenguaje clásico español*. Santander: La Propaganda Católica, 1907.

Contains approximately 400 words of vocabulary from Pereda's works, together with a brief explanation and reference to source by

novel and chapter. Also contains samples from Pereda's prose. 158 pp.

———. "Pereda en el género epistolar." *BBMP*, 15(1933), 8–30.

Huidobro looks at both letters appearing within works of Pereda, as well as several previously unpublished letters of Pereda to his cousin and to Marcelino Menéndez y Pelayo.

Jiménez, Alberto. *Juan Valera y la Generación de 1868.* Madrid: Taurus,
* 1973.

Jiménez fits Pereda into the Generation of '68 with Alarcón and Galdós. Few references to Pereda: see ch. 3, "Los novelistas del '68," pp. 51–108.

Junco, Alfonso. "Tres grandes de España." *Abside*, 26(1962), 211–219.

Covers Menéndez Pelayo, Galdós, and Pereda; including bibliographic information on the relationship between the three authors.

Klibbe, Lawrence H. *José María de Pereda.* Boston: Twayne Publishers,
* 1975.

Gives biographic information and reviews most of Pereda's writings. Chs. on *Sotileza*, *Peñas arriba*, and "The Novels of Defense and Challenge." Notes, index, and selected bibliography. 181 pp.

Legísima, Juan R. de. "El hidalgo cristiano: Ideas religiosas de Pereda." *BBMP*, 15(1933), 122–131.

After reviewing Pereda's biography with respect to his religious background, this author reviews religious themes and characters in many of Pereda's novels.

Lincoln, J. N. "A Note on the Indebtedness of Pereda's *La puchera* to Breton's *La independencia*." *Hispanic Review*, 11(1943), 260–263.

Lincoln attempts to show that the character Marcones, seminarian, of *La puchera*, was actually based on a character found in a play of Breton.

Lomba y Pedraja, Juan Ramón. "Pereda." *Cultura española*, 3(1906), 711–725.

This is an homage to Pereda's life and literary production written shortly after his death.

Lynch, Hanna. "Pereda, the Spanish Novelist." *The Contemporary Review*, 69(1896), 218–232.

A general overview of Pereda, comparisons are made with George Elliot, Bret Harte, and Stevenson. Special attention is given to *La puchera* and *Sotileza*.

MacGillycuddy, Gerald Vincent. *Das Meer und Das Fischervolk in J. M.*
* *de Peredas Werken*. Würzburg: Buchdruckerei Karl Roll, 1934.

Written in German, this is a reprint of chs. 5 and 6 from the author's dissertation. The chapters are: "The Psychological Effect of Scenes; Colours; Night; Silence; Weather and Seasons on Pereda's Characters"; and "Pereda's Religious Description of Nature." Short bibliography.

———. "Das Meer und das Fischervolk in J. M. de Peredas Werken." Diss. University of Würzburg, 1934.

Madariaga, Benito. *Pérez Galdós: Biografía santanderina*. Santander:
* Institución Cultural de Cantabria, 1979.

This book contains detailed accounts of the long, close friendship of Galdós and Pereda, mainly during the many summers Galdós spent at his summer house in Santander. 457 pp.

Maestre, Estanislao. *Homenaje a Pereda*. Madrid: n.p., 1935.

This "opúsculo," or short critique, has the limited goals of an overview of Pereda's major works; it includes a section on the influence of Pereda in other authors and also a brief analysis of Pereda's own literary ties. Few footnotes; no bibliography. 85 pp.

Marrero, Vicente. *Historia de una amistad: Pereda, Rubén Darío, "Clarín", Valera, Menéndez Pelayo, Pérez Galdós*. Madrid: Editorial Magisterio Español, 1971.

Using mainly personal letters and general biographical information, this author reconstructs Pereda's contacts with Menéndez Pelayo and Galdós. Chapter divisions on Pereda include: "La aparición de Pereda," "Pereda en Polanco," "Pereda literato," "Su encuentro con Pereda," "Pereda y Menéndez Pelayo," "Leyenda y verdad de una amistad," etc. Notes and index. 319 pp.

Martínez Ruiz, José (pseudonym: Azorín). *Escritores*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1956.

The two chapters "Algo sobre Pereda" and "Algo más sobre Pereda" (pp. 233–244) deal with Pereda's "philosophy" that Azorín sees as constant throughout the evolution of "montañés" writings. Azorín questions if indeed Pereda isn't more of an artist than Galdós.

———. *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1929. Vol. V.

Azorín looks at the artistry of Pereda (pp. 204–208) and sees him as faithful to naturalist formulas, especially in *La Montálvez*. Pereda is "saved" as an author by his talent in describing the backgrounds to the action and characters of his novels.

Mays, Maurine. "A Sociological Interpretation of the Works of José María de Pereda." Culver-Stockton Quarterly, 2(1926), 61–100.

Attempts an analysis of Pereda's work in terms of his "social philosophy" to demonstrate that the author is a "product of a given social situation." Mays covers Pereda's "social attitude" and related "social customs and beliefs." The article was to be expanded in a later publication that never appeared.

Menéndez Pelayo, Enrique and others. "Biografía de Pereda." In vol. XVII of *Obras completas*. By José María de Pereda. Madrid: Victoriano Suárez, 1922, pp. 305–556.

Articles by Jose María Quintanilla, Eduardo de Huidobro, Alfonso Ortiz de la Torre, Ramón de Solano, and Evaristo Rodríguez de Bedia. Included are notes on Pereda's biography, critical works on Pereda, translations of his novels, the geography of his novels, his dramatic essays, his style, Pereda as a "portrait" writer, his social-literary gatherings (tertulias), and his sources. Bibliography cites many critical works of nineteenth century on Pereda.

Menéndez Pelayo, Marcelino. "Estudios sobre escritores montañeses." In *Estudios y discursos de crítica histórica y literaria*. Vol. VI of *Obras completas*. Santander: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1941.

This edition by Enrique Sánchez Reyes includes Menéndez Pelayo's prologue to the complete works of Pereda, as well as chapters on *Tipos trashumantes; Bocetos al temple;* "In memoriam," a speech presented in honor of Pereda at the Teatro Español; and "Inauguración de su estatua," presented in Santander in 1911. Complete writings of Menéndez Pelayo on Pereda, excluding personal letters."

Menéndez Pidal, Ramón. "Un inédito de Pereda: Observaciones sobre el lenguaje popular de la montaña." *BBMP*, 15(1933), 144–145.

Deals with writings of Pereda submitted to the Spanish Academy, covering popular language of the mountain areas surrounding Pereda's village of Polanco. These writings were apparently lost by the person in charge of compiling what was to be a *Diccionario de la rima* to be published by the academy.

Miralles, Enrique, intro. *Sotileza*. By José María de Pereda. Madrid:
* Alhambra, 1977.

Gives recent bibliography of critical works on Pereda's writing. Notes give overview of Pereda's life and literary production. Particularly useful for notes on *Sotileza*.

Moellering, William. "The Elements of Costumbrismo in Pereda's *Escenas montañesas*." Diss. Stanford University, 1943.

Montero, José. *Pereda: Glosas y comentarios de la vida y de los libros del ingenioso hidalgo montañés.* Madrid: Sucesores de Hernando, 1919.

This biography of Pereda contains no footnotes or bibliography. It includes twenty-five anonymous photographs of Pereda and the regions described in his works. 446 pp.

Montes, Matías. "El realismo estético de Pereda en *La leva.*" *Hispania,* 51(1968), 839–846.

Montes looks at Pereda's aesthetic treatment of nature (in *La leva*) not as a simple "realist" convention but rather as a personal expression. (It is considered to be constant through all his works from *Escenas montañesas* on.) His critical approach in this article is through an analysis of style.

Montesinos, José F. *Costumbrismo y novela: Ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española.* Berkeley: University of California Press, 1960.

*

The evolving relationship of costumbrismo, "cuadros de costumbres," and the nineteenth-century novel are analyzed from a nonpositivist point of view. Many references to Pereda. Footnotes; no index or bibliography.

———. *Introducción a una historia de la novela en España en el siglo XIX.* Valencia: Editorial Castalia, 1955.

*

This study of the novel in Spain considers Hispanic precedents and foreign sources, as well as internal restrictions (censorship), that influenced the novel's development. There are few direct references to the work of Pereda. A section listing translations, translators, and publishing details of foreign novels translated into Spanish does not pretend to be complete but does cover 125 pages. Footnotes, index, and index of translators are included. No bibliography.

———. *Pereda o la novela idilio.* Madrid: Castalia, 1969.

*

Covers the complete literary life of Pereda through a study of the evolution of his particular technique to the eventual development of what Montesinos terms the idyllic novel. Pereda is seen as a less successful novelist than past critical writings of Cossío, Menéndez Pelayo, Montero, and Gullón have led readers to believe. Footnotes; 309 pp.

Oleza, Juan. *La novela del XIX: Del parto a la crisis de una ideología.* Valencia: Editorial Bello, 1976.

*

Contains a chapter on "Pereda y la égloga preburguesa," pp. 41–47. Discusses the influences of naturalism-idealism, costumbrismo-realism in Pereda. Notes.

Oller, Narcìs. *Memòries literaries*. Barcelona: Aedos, 1962.

Included are letters of Pereda dealing with personal and literary problems written to the Catalan critic, Oller, around the time of the death of Pereda's son and the writing of *Peñas arriba*.

Ortega, Soledad. *Cartas a Galdós*. Madrid: Revista del Occidente, 1964.

Contains numerous letters of Pereda to Galdós, many previously unpublished, that reveal details of Pereda's steps in writing several of his novels. Letters are dated between 1872 and 1905.

Ortiz de la Torre, Elías. "La arquitectura regional en la obra de Pereda." *BBMP*, 15(1933), 63–78.

Including five photographs of actual structures described in various works of Pereda, this work discusses the buildings of seventeenth and eighteenth-century Spanish arquitecture that are characteristic of Pereda's descriptions.

Outzen, Gerda. *El dinamismo en la obra de Pereda*. Trans. María Fernanda de Pereda y Torres Quevedo. Santander: Publicaciones de la Sociedad de Menéndez y Pelayo, 1936.

A study of "dynamism" in Pereda through an analysis of his artistic language, stylistic tendencies, and his fusion of literary and popular language. The German author seeks to reveal the essentially innovative characteristics of Pereda's use of language. A short bibliography of works published by the Sociedad de Menéndez y Pelayo does not limit itself to works on Pereda. Index and footnotes pertaining to mainly German sources. 244 pp.

Palacio Valdés, Armando. "Pereda: Recuerdos." *BBMP*, 15(1933), 5–7.

Personal anecdotes and a reprint of part of Palacio Valdes' academy acceptance speech in praise of Pereda.

Par, Alfonso. "Pereda y Cataluña." *BBMP*, 15(1933), 41–45.

Reviews the mutual acceptance of Pereda and his Catalan critics, based on their shared appraisal of popular language and respect for tradition. References to Catalan critics and their works are made.

Pattison, Walter T. *El naturalismo español: Historia externa de un movimiento literario*. Biblioteca Románica Hispánica, 86. Madrid: Gredos, 1969.

Pereda is considered from the perspective of naturalism in the chapter "Pereda ¿naturalista a pesar suyo?" (pp.63–83). Although he is not seen as being influenced by French naturalism, he is labeled the "hombre-cumbre" of his literary epoch.

Pereda, Vicente de. "Portalada (introducción al número extraordinario de don José María de Pereda)." *BBMP*, 15(1933), 2–4.

This introduction in praise of Pereda as an individual and as a literary figure opens volume fifteen of the *BBMP* dedicated to Pereda.

Pereda y Torres Quevedo, María Fernanda de, and Enrique Sánchez Reyes, eds. *Epistolario de Pereda y Menéndez Pelayo*. Santander: Sociedad de Menéndez Pelayo, 1953.

Divided into three sections of letters, notes, and index (including names, subjects, and titles); this work includes one hundred and forty-three personal letters between Pereda and Menéndez Pelayo covering a span of twenty-four years between May 1876 and September 1905. 202 pp.

Pérez de Luque, Colomba. *Paralelismos y divergencias en la novelística de Pereda y Hardy*. Madrid: Gráficas Porrúa, 1970.

Looks at stylistic characteristics, characters, the regionalism and idealism of both authors. Bibliography; 335 pp.

Pérez Galdós, Benito, intro. *El sabor de la tierruca*. By José María de Pereda. Madrid: Victoriano Suárez, 1929.

Galdós discusses his attraction to Pereda's work, emphasizing Pereda's ability of combining "truth with fantasy." Sees Pereda as revolutionary in Spanish literature. Anecdotes; pp. 5–17.

Pérez Gutiérrez, Francisco. *El problema religioso en la generación de* * *1868: Valera, Alarcón, Pereda, Pérez Galdós, "Clarín," Pardo Bazán*. Madrid: Taurus, 1975.

This recent reevaluation of Pereda's work classifies his work as "la novela en forma de resurrección" and insists in Pereda's reconstruction of a reality which had already disappeared in Spain. Ch. 4, pp. 131–180, is devoted entirely to Pereda. His life and work are reviewed with particular attention to his contemporary critics. Notes; 378 pp.

Pérez Minik, Domingo. *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*. * Madrid: Guadarrama, 1957.

Although dealing mainly with Galdós, Pardo Bazán, and "Clarín," some comparisons of their work is made with Pereda's. See pp. 97, 115, 121, 143.

Pitollet, Camille. "Cartas de Pereda a Palacio Valdés." *BBMP*, 33(1957), 121–130.

Contains six previously unpublished letters from Pereda to Palacio Valdés, covering the period from April 4, 1884, to April 11, 1903. Various literary themes are covered, particularly Palacio Valdés' *La aldea perdida*.

Place, Edwin B., intro. *Don Gonzalo González de la Gonzalera*. By José María de Pereda. Chicago: Sanborn and Co., 1932.

The introduction covers Pereda's life and literary production and penetrates the theses behind this particular novel. Notes and vocabulary are provided in English.

Qualia, Charles B. "Pereda's Naturalism in *Sotileza*." *Hispania*, 37 (1954), 409-413.

Through an analysis of *Sotileza*, Qualia shows Pereda's use of naturalism and how it differs from Zola's naturalism, especially in its lack of strict determinism.

Río y Sáinz, José Antonio del. *La provincia de Santander considerada bajo todos sus aspectos*. Santander: n.p., 1889, Vol. II.

One of the first biographical essays on Pereda, pp. 109-118.

Ríos, Blanca de los. "Pereda: Animador de Cantabria." *BBMP*, 15(1933), 31-40.

In praise of Pereda, this author looks at Pereda's religious tendencies, his realism, his treatment of nature, especially as they appear in *Sotileza* and *Peñas arriba*.

Rogerio Sánchez, José. "Las obras menores de Pereda." *BBMP*, 15(1933), 79-82.

A brief look at some of the minor works of Pereda appearing in *Escenas montañesas*, *Tipos y paisajes*, and *Esbozos y rasguños*. Examples: "La robla," "El día 4 de octubre," "El jándalo," "Arroz y gallo muerto," "Los buenos muchachos," etc.

Rodríguez, Luz Colina. "El folklore en la obra de José María de Pereda
* a la luz de la ciencia folklórica." *DA*, 37(1976), 2924A (University of Virginia).

Considers Pereda to be a forerunner of the modern folklorist, especially as seen through eight of his works which the author studies in detail. Poetic, narrative, magic, social, and ergological folklore are covered.

Roure, Narciso. "Pereda: Su vida y sus obras, su significación literaria y social." *BBMP*, 6(1924), 340-351.

This article is actually one chapter of a book on Pereda that apparently was never published. It centers on *Sotileza* and gives a few biographic details of the author's adulthood.

Sánchez, José. "Freedom of Choice in Marriage in Pereda." *Hispania*, 24(1941), 321-330.

Although Pereda's treatment of women is generally limited and weak in his literary creations, he is an "ardent champion of women's rights" when it is a question of the woman choosing a husband. Many examples are taken from works by Pereda.

Sánchez, Joseph. "Ideological Index of the Works of Jose María de Pereda." Diss. University of Wisconsin, 1940.

Sánchez Reyes, Enrique. "Las mujeres en la obra de Pereda y su madre." *BBMP*, 15(1933), 156–169.

Basing his observations on information in part compiled with the help of Pereda's children, Sánchez looks at Pereda's mother as a possible influence and model in Pereda's treatment of women in his writings.

———. Rev. of *Las descripciones de la naturaleza en las novelas de* * *Pereda*, by Kurt Siebert. *BBMP*, 15(1933), 170–176.

See this bibliography under Siebert.

Saviano, E. "Pereda's Portrayal of Nineteenth Century Clergymen." *Modern Languages Journal*, 36(1952), 223–229.

A study of Pereda's attitude toward the Spanish clergy through his portrayal of twenty clergymen whom he presents in his twelve novels written between 1872–1894. The author also analyzes how Pereda's clerical attitude affects his objectivity as an artist.

Seigel, Lázaro. *Pereda: Tradición y realidad de España*. Buenos Aires: * Talleres Gráficos Moreno, 1953.

Contains chapters on Pereda's Spain, Spanish reality and the Cantabrian world, Pereda's pessimism, realism and its aesthetic ties, Pereda's sense of nature, and Pereda and Galdós. Notes refer only to novels or vocabulary. No bibliography; 123 pp.

Shoemaker, William H. "Cartas de Pereda a Galdós y ocho borradores." *BBMP*, 42(1966), 131–172.

A look at eight "borradores" written to Galdós covering *Gloria* (I, II), *La familia de León Roch* (III), a banquet for Galdós in Madrid (IV), and the death of Galdós' mother (V), *El abuelo* (VI), *and Electra* (VII, VIII). Pereda's own corrections appear on these reprinted letters. Shoemaker analyzes the material.

Sieburt, Kurt. *Die Naturschilderungen in Peredas Romanen*. Hamburg: Hamburger Studien zu Volkstum und Kultur der Romanen, 1932.

This originally appeared as a dissertation (Hamburg, 1932). It looks at Pereda's descriptions of nature from the mountains to the Cantabrian Sea.

Swain, James O. "Reactionism in Pereda's *Tío Cayetano*." *Hispania*, 17(1934), 83–96.

Tío Cayetano, a periodical published in Santander between 1858 and 1869, contains many articles by Pereda (over 50% of the total) of

which the author selects those dealing with Pereda's conservative views on religion and politics.

Tannenberg, Boris de. "Ecrivains castillans contemporains: José María de Pereda." *Revue Hispanique*, 5(1898), 330–364.

Beginning with comments on the generational tendencies of Pereda's novel, Tannenberg then gives a short biography of Pereda based on personal interviews. Pereda's works are reviewed. In French; few notes.

Tierno Galván, Enrique. *Idealismo y pragmatismo en el siglo XIX español: La novela histórico-folletinesca, Don Juan Valera, o el buen sentido, el prefascismo de Macías Picavea.* Madrid: Tecnos, 1977.

Although there are no references to Pereda, this work (especially the second chapter on Valera) aids in situating the ideological problems confronting the nineteenth-century novelist.

Torres, David. "El arte novelístico de Pereda." Diss. University of Illinois, 1969. (*DIA*, 31(1970), 770.)

A study of Pereda's style and techniques of characterization, narration, and description; Pereda's literary orientation and apprenticeship; relationship between Nature and his characters.

Valera, Juan. "Sobre el discurso de Pereda ante la Real Academia Española." *Obras completas*. Madrid: Aguilar, 1958. Vol. III.

Presented as a letter in "Nuevas cartas americanas," pp. 496–498. Valera takes issue with Pereda's self-classification as author of "novelas regionales."

Van Horne, John. "La influencia de las ideas tradicionales en el arte de Pereda." *BBMP*, 1(1919), 254–267.

Dividing Pereda's literary creation into two periods (1859–1876) "cuadros de costumbres"; and 1877–1895 las novelas), this author traces the evolution of Pereda's realism. Originally appeared as "The Influence of Conservatism in the Art of Pereda." *Publications of the Modern Language Association of America*, 34(1919), 70–88. Translated by Eugenio de Escalante for the *BBMP*.

Varela Hervías, E. "Cartas de José María de Pereda." *Bulletin Hispanique*, 60(1958), 375–381.

Contains seventeen personal letters from Pereda to Mesonero Romanos.

Villavicencio, Laura N. de. "El estilo de época y la expresión personal en las descripciones de Pereda, Pardo Bazán, y Palacio Valdés." *Hispanófila*, 20(1977), 21–44.

An attempt is made to isolate the linguistical tendencies used in descriptions of characters and their settings in order to capture the personal style of each author.

Weiss, G. M. "El mundo novelesco de Pereda visto en sus temas y personajes." Diss. New York University 1964. (*DAI*, 26(1965), 3355.)

A study of the last six novels of Pereda (*Sotileza*, *La puchera*, *Peñas arriba*, *Al primer vuelo*, *La Montálvez*, and *Nubes de estío*) especially in view of Pereda's treatment of the city contrasted with the country.

Williams, F. I. "El humor en las obras de Pereda." Diss. University of Cincinnati, 1961.

John Akers

El maravilloso retablo popular de Gloria Fuertes

Los críticos de la "nueva poesía española" han asociado frecuentemente la obra de Gloria Fuertes con la de otros poetas de su generación.[1] Con la de Gabriel Celaya, "príncipe rubio y alto como la cerveza", participa de parecida concepción del mundo y de la vida social. Gloria Fuertes utiliza además recursos muy fácilmente reconocibles en la obra de Blas de Otero, como la parodia de versos ya clásicos de la poesía hispana: "La cipresa está triste, qué tendrá la cipresa" o "Dios mío, qué sólos se quedan los buenos."[2]

Como en este trabajo procuraré interpretar a Gloria Fuertes como poeta primitivo, ingenuo o "naif", conviene insistir previamente en el a veces banal ejercicio crítico de la comparación, como índice de la gran variedad de lecturas, bien integradas en la unidad lírica de su obra, que complementan y hasta contradicen esa ingenuidad aparente. En versos muy significativos, y aún en poemas enteros, Santa Teresa de Jesús y San Juan de la Cruz influyen en su expresión de un realismo trascendente; la autora cita a Santa Teresa y dedica a San Juan una carta-poema. El Dios de Gloria Fuertes, creador del hombre y al mismo tiempo por el hombre creado, se parece sin embargo más que al Dios de los poetas místicos al Cristo humano y sufriente de Unamuno. El sentimiento religioso de Gloria Fuertes deriva más de su personal experiencia, de su angustiosa necesidad de protección amorosa, que de influencias intelectuales. No acepta las complicaciones filosóficas ni la duda existencial de Unamuno:

> Para mí, Dios no es problema.
> Dios es un paisaje sin niebla;
> para mí
> está claro. (220)

Hacia la otra ladera, el realismo trascendente de Gloria Fuertes recoge la tradición del grotesco. A veces, ese grotesco deriva como en Berceo o en el Arcipreste de Hita de una visión ingenua, de una superposición primitiva de planos que hace coincidir abruptamente el espiritualismo religioso con la pintura de una realidad baja. Pero a veces se trata de un tono deliberadamente logrado para una mayor violencia expresiva. La poesía de Gloria Fuertes cobra entonces rasgos sarcásticos más propios de Quevedo o de Espronceda. Espronceda, de modo muy particular, en este *diablo mundo* de Gloria Fuertes. Pero más que el dolor personal, el dolor social penetra la entraña de ese grotesco. Los mendigos o los enfermos, observados en su realidad durísima, resultan grotescos, como ocurre con las figuras de Valle Inclán. Aquellas imágenes en que la

realidad se transforma violentamente en una visión de pesadilla revelan cierta ascendencia surrealista. Como en Lorca, en Gloria Fuertes el grotesco sirve para expresar la protesta social y como mundo de deslumbramiento en la poesía para niños.

A mí me resulta significativa la asociación formulada por González Muela entre Gloria Fuertes y la literatura satírica desde la Edad Media hasta el siglo XVIII, especialmente con los juegos de escarnio y de maldecir de la literatura trovadoresca, con el teatro de Ramón de la Cruz y con las fábulas de Tomás de Iriarte. Pero la autora contemporánea abandona todo intento moralizador o proselitista. En la literatura satírica, el observador se mantiene alejado de la realidad que describe, con distancia física y espiritual; Gloria Fuertes se integra de tal modo al mundo de sus personajes, que es ella misma la menesterosa, la prostituida, la ulcerada. Si hay en ella misticismo, no resulta de experiencias más o menos abstractas, sino de una participación teresiana con el hombre dolorido y concreto. Si hay en su poesía aspectos de malvivir, no están vistos con la perspectiva distante del satírico sino con la compenetración total de un lirismo patibulario a la manera del de François Villon. Como ocurre con Verlaine, uno de los poetas citados frecuentemente por Gloria Fuertes, la autora se torna mendiga, borracha, prostituta y santa para transmitir desde mayor hondura la dimensión doble y extremada del conflicto humano entre la dignidad del espíritu y la degradación de la materia. Su obra aparece así muy cómodamente instalada en la tradición española, la misma que explica a Quevedo, Goya, Galdós, Valle Inclán, Buñuel. Estos contactos no sirven, sin embargo, para indicar las características más brillantes de una de las obras líricas españolas más originales de nuestros días.

La frase *retablo popular* me servirá provisoriamente como índice de esa originalidad. Gloria Fuertes ha logrado un modo de realismo popular que la aleja de las alturas místicas, las angustias metafísicas y el doctrinarismo ético de muchos de los autores citados. Ese realismo no tiene nada que ver con el realismo décimonóico ni parece derivar de la literatura. Es un realismo vivo y viviente, alejado de libros y estremecido de emoción más plástica que literaria. La autora suele confesar su interés por la pintura: "Me da por hacer cuadros, solicitar fantasmas / hablar con los mendigos, rezar en los museos." / (77) Como un pintor, describe formas caprichosas, figuras, tallas policromadas "en el gótico *retablo*" de una iglesia de pueblo; observa a los ciegos y a los mendigos que nos acompañan en el metro de Madrid y los inmoviliza de un trazo en una actitud característica:

> He mirado al mendigo mucho más que otras veces,
> lo mejor de mendigo es su pelo y su mano,
> su mano se desliza por el aire cuchillo
> y se clava en tu pecho y te pincha temblando. (83)

Es un pintor, por fin, el que contabiliza el disparatado azar de la feria del Rastro donde descubre, junto a tomos viejos de las obras de Verlaine, óleos de discípulos de Madrazo, tallas de Santa Teresa, San Cosme, San Bruno, y objetos expresivos del gusto popular.

El realismo de Gloria Fuertes no excluye los de la imaginación; por el contrario, colora también de tonos populares las expresiones de su fantasía, el abigarrado universo de sus extrañas y multiformes imágenes. Como las bordadoras (*coser* y *bordar* son sus verbos habituales), que se permiten agregar al mantel utilitario un colorido jardín de flores, o como los pintores de carruajes que adornan con orlas de angelotes el esmaltado de la madera y de la chapa, Gloria Fuertes decora con similar estilo sus versos deliberadamente prosaicos y avulgarados. La poesía de Gloria Fuertes me parece una rara expresión española del *pop art* y del gusto *kisch* (una de sus poesías se titula *Camp*). Si su retablo puede vincularse con la pintura ingenua o *naif* de un artista primitivo, no debe extrañar que ese primitivismo se asocie a la sensibilidad más moderna. A veces, la ingenuidad adquiere caracteres de creación espontánea, como la de un niño que desatiende o ignora los límites de la realiddad y del sueño.

Los retablos religiosos suelen presentar tres planos: uno, en el extremo inferior, donde suelen agruparse figuras simbólicas de las fuerzas naturales o del infierno; uno intermedio, en el que se representa la vida de santos y de hombres; y el plano superior, en el que se ordenan los ángeles y Dios. Algunas poesías de Gloria Fuertes tienen exactamente la misma distribución; en otras, aunque la estructura es diferente, pueden sin embargo observarse, entremezclados, elementos de los tres niveles:

> Aprendamos por fin de las tinieblas,
> de las bestias,
> imitemos las formas de las flores,
> y de los insectos aprendamos vida
> y de la hierba danza,
> Conozcamos la paz de los salvajes.
> Anochece la tarde;
> el mendigo "echa el cierre", recoge su pañuelo,
> una veinte a la hora a veces saca.
> La Luisa anda enredada con el Pepe,
> Tere la castañera escupe raro
> y su hijo el botones se hace golfo,
> por lo demás aquí no pasa nada.
> Anochece decía.
> Dos ángeles al fin izan la luna
> cual si fuera bandera de un partido. (62)

El primer plano recoge generalmente sus figuraciones sobre la naturaleza animal y vegetal. En la totalidad de los poemas aparece un magnífico

bestiario que abarca seres de la tierra, del mar y del cielo. En la tierra, lagartijas, ornitorrincos, escarabajos de oro, hormigas, saltamontes, perros, ovejas, gatos. Interesan sobre todo los animales selváticos, que adquieren por momentos una dimensión misteriosa, similar a la de las imaginaciones del aduanero Rousseau, como ese "tigre de la bengala" que un día se enciende en la floresta o esa "tigrata ingrata" que vuelca con la cola una cesta de estrellas. Las bestias del mar parecen vistas a través de la vidriera de una pescadería o de una casa madrileña de comidas: *inocentes pescadillas, melancólicas lubinas, langostas gigantes.* Los pulpos, sobre todo, adquieren figuraciones extrañas: hay pulpos astronautas, pulpos que pueden tocar el arpa sin fatiga, que pueden multiplicar los abrazos amorosos:

> Ellos viven en la mar
> sin pecado terrenal
> -sin mancharse con trilita-,
> ellos viven como tú y como yo
> de la tinta.
> Los envidio por los brazos,
> pues pueden al mismo tiempo
> tres abrazos. Los pulpos
> para el amor son siniestros
> según un sabio de Harvard.
> . . .
> Las pulpas,
> tocan el arpa
> por la tarde. (286)

Un "pájaro muy raro" acompañaba la soledad del poeta, cuando niña. En las imágenes de sus versos, los pájaros (jilgueros, calandrias, gorriones) se asocian con la alegría. Algunos se transforman misteriosamente: la lechuza que en la selva dice *miau* sufre una metamórfosis anunciada en los rasgos felinos de su cabeza.

Este *bestiario* representa generalmente la naturaleza maravillosa y desordenada; pero por un proceso inconsciente suele derivar a veces hacia significaciones simbólicas. Los símbolos no faltan en el arte popular: constituyen, en última instancia, el modo espontáneo y concreto con que el pueblo objetiva ansias y temores. Los gatos, en Gloria Fuertes, existen como un elemento de su paisaje familiar: deambulan por los techos cercanos a su bohardilla, sorprenden desde las ventanas la intimidad de su cuarto; se impregnan, por esa cotidianeidad, de una familiar ternura. Y, sin embargo, no pierden por ello la connotación simbólica popular de animales infernales. El *pastor de gatos,* que lleva su rebaño por entre los tejados, apoyándose en las chimeneas y mirando a la "vecina prisionera," es un sabio vestido diabólicamente en un ser extraño, casi una figura de Chagall. Cuando el gato maúlla: "muerto de

amor sobre el tejado de mi alcoba, / hay un escalofrío general en mi cuerpo, / como si alguien pasase la lengua por mis cuadros." (206) La mosca, que revuela por cárceles y hospitales y cuya muerte se celebra en un poema como el fin de un ciclo fatídico, adquiere también aspectos de símbolo demoníaco, exista o no en el poeta el conocimiento de la antigua tradición que apoya ese sentido. La misma Gloria Fuertes se identifica con la *cabra*. En su retablo mágico, como en las tablas de la pintura flamenca y sobre todo en la alegorías de Jerónimo Bosch, el demonio preside el mundo de la materia.

El mismo valor decorativo y simbólico al mismo tiempo adquieren los seres vegetales. El pueblo de Cifuentes posee, además de cien manantiales, "salvajes flores la mar de aromáticas". La poesía es algo maravilloso que "nos va convirtiendo en ramas". Los pájaros confunden a la autora con un árbol y se cobijan en sus pechos y en sus brazos. Las flores se transforman con facilidad en símbolos de valores elevados; el poeta inicia su rutina de sueños desayunándose con "un poco de harina de amapola". La alegría y el amor se asocian con flores coloridas. Cuando la Virgen de cera aparece como una pura imagen industrial, exenta de sobrenaturalidad, el *jardín deleitoso* que suele rodearla en las figuraciones medievales se convierte en un jardín de plástico, de flores artificiales. *En los bosques de Penna (U.S.A.)* los árboles, desesperados de soledad y de sequedad, se suicidan; el tallo de un árbol gigante estalla y crujen sus huesos de madera. Ni el amor ni la belleza pueden permanecer como valores cuando la naturaleza vegetal muere por la industria y por la civilización.

Animales y vegetales se asocian, como en la tradición pictórica del grotesco, al elemento humano y a la abstracción formal. No constituyen lo esencial de retablo, pero aparecen bordados en la trama de los poemas con la misma ingenua gracia de las decoraciones populares:

> Hay aves en mi isla relucientes
> y pintadas por ángeles pintores;
> hay fieras que me miran dulcemente
> y venenosas flores. (21)

Por momentos, la naturaleza se impregna en Gloria Fuertes de significado religioso; la poesía se torna entonces un *laude* a las criaturas. San Francisco de Asís, a quien se le dedica un poema, sintetiza las virtudes admiradas por el poeta: la humildad, la compasión, el amor. San Francisco representa además, en la historia del sentimiento religioso, el retorno a una religión popular, prescindente de oropeles y abarcadora de la naturaleza, el hombre y Dios. Gloria Fuertes aplica a sí misma el adjetivo con que Rubén Darío define a San Francisco: "Porque yo, tan *mínima*, sé tantas cosas." Es San Francisco quien da sentido al bestiario y a la flora en el retablo de Gloria Fuertes.

La figura de San Francisco aparece en sus poemas con características

que recuerdan las estampas religiosas y los grabados de la ediciones italianas de las *Florecillas:*

> Viene el Santo delgadito
> con su nube de mosquitos.
> Le guardan las espaldas los mendigos
> y los pájaros le abrigan del río.
> . . .
> Se va el Santo delgadito con su nube de mosquitos,
> le guardan las espaldas los mendigos
> y los peces se ahogan por salir a despedirlo. (110)

No extraña que en esa representación de la naturaleza predominen los colores de la simbología religiosa medieval. El verde, con su connotación de vida y de esperanza, parece el color preferido:

> No tengo vocación de Camposanto,
> el negro no me va ni el gris tampoco;
> el *verde* me va al pelo. (274)

Las figuras religiosas se alzan, como en la imaginería medieval, entre oro y azul:

> Y en el gótico retablo
> donde Jesucristo llora
> (y fuera, el oro del trigo
> repite lo que yo digo).(233)

La poesía de Gloria Fuertes tiene el colorido de una rica imaginería, pero los tonos predominantes son los bajos: tierras, grises, blancos, negros. La protesta social parece siempre vinculada al grabado; las tintas del grabado confieren a algunos poemas el carácter de un aguafuerte:

> Se va el muerto,
> bien envuelto
> en tela blanca.
> Se va el muerto
> y detrás de él van cantando
> cosas largas.
> ¿Para qué cantará el hombre
> si el misterio le acorrala?
> Envuelto en tela negra
> van cantando por la plaza,
> por delante el muerto quieto
> bien envuelto en tela blanca. (96)

La influencia del grabado se puede observar en cualquier poema de Gloria Fuertes que se refiera a la vida del obrero, de la mujer de trabajo; a las fábricas, los hospitales, los manicomios, las cárceles. La muerte, "vestida de cuervos", afila las narices de los moribundos, les seca los pechos, *mata muertos:* parece la figura de uno de los *disparates* de Goya, el denominado *Disparate general.* Gloria Fuertes debe preferir a Goya, entre otros pintores españoles, por similitud de sensibilidad en la pintura de parecidos mundos y por el uso común de la imagen como modo expresivo de la protesta política y del dolor social.

En la tabla central del retablo existen dos dimensiones que a veces se entrecruzan. Una pretende ser temporal: se cuenta plásticamente una historia, como en los tablados religiosos o en los que ilustran romances de ciegos. La historia de la humanidad forma parte del retablo. En *La clase,* se reproduce el génesis: la tierra silenciosa, con silencio de piedra, escucha de pronto el canto de un helecho; la hoja pensativa genera un cerebro y, el echarse al mar, se transforma, por parecido de líneas, en un pez. El pez, en un intento de recuperar su origen de hoja, se lanza a volar. El mundo se llena así de animales: de los animales primitivos sólo quedan los elefantes, los monos y los perros. Por el mismo proceso generativo surgen los hombres; hombres innumerables que se cazan a sí mismos y se destruyen hasta quedar sólo unos pocos. La raza de Caín predomina. En la historia más moderna, las Cruzadas enseñan a arrojar la primera piedra; Vietnam, en el otro extremo, reproduce el mismo episodio. El primer astronauta, como Lázaro, descubre un cementerio de gorriones, de monos y de perros amaestrados y vuelve a la tierra con una triste sonrisa sin querer decir cómo es el más allá. Con las explosiones atómicas la especie ha de volver a la nada original. El destino final del hombre se sintetiza en *Si hubiera atómica:*

> Cuando en la tierra sólo merodeen roedores,
> nosotros estaremos en la quinta . . .
> del Sordo.
> Y el polvo
> -hecho polvo el pobre polvo-,
> flotará fraccionado, sin un mueble
> donde posar su capa de polvo.
> Flotará eternamente
> como yo como tú,
> entre un prado de lija
> y un cielo muy azul. (252)

La propia vida de la autora se presenta reiteradamente como testimonio temporal de una generación. El sentido de las numerosas autobiografías en verso de Gloria Fuertes reside en que traspasan el límite de la vida personal y se convierten en símbolo de toda una época. *Luciérnaga*

Fuertes se averguenza "de ser un libro lujoso de poemas -encuadernado en piel de hembra- ante tanta hambre", de llamarse Luciérnaga y ser sólo un gusano literario. En *Inesperada visita*. Gloria Fuertes ennumera los nombres de los poetas de su generación, dispuestos todos a salvar el mundo. La autora se confiere un papel más humilde: reconocer el misterio, "en mi misma celda"; decir su propio testimonio. Y su mundo poético, a pesar de cierta pretensión de pacifismo, se convierte en una agresiva parodia del mundo real; en la expresión de la falta absoluta de respeto por los sistemas políticos, las ideas convencionales, las famas adquiridas, las falsas dignidades, las prosopopeyas retóricas; pero, al mismo tiempo, de una valoración positiva de las fuerzas naturales y primitivas, de la humanidad humilde y sufriente, del misterio de la vida, de la maravilla poética, del verbo no contaminado, de la emoción pura, de la plegaria.

La dimensión espacial del segundo plano es la más extensa y corresponde a la vida de la sociedad. El retablo se multiplica, en este plano, con constantes cambios de perspectiva; los grandes espacios encierren otros más pequeños en forma laberíntica o concéntrica. España, Madrid; hospitales, iglesias, conventos, cárceles, cantinas; piezas de moribundos, cuartos de enfermos, bohardillas de poetas; interiores de botellas, átomos. ¡Y qué abigarrada multitud en esos recintos! Las poesías de Gloria Fuertes son *poesías con gente* y *con objetos*. La muchedumbre humana sobresalta con realidad de talla o de repujado. Los detalles de las figuras y los gestos salen de los marcos, como ocurre en los retablos barrocos de la tradición alemana. Los seres cosen, comen, beben, tejen, conversan de ventana a ventana, ríen, lloran mucho. Se mueven bajo los puentes, por las calles, sobre los autobuses; se trepan a los andamios para construir casas, o deambulan misteriosamente por los techos. Sobre todo impresiona el relieve de ciertos personajes especialmente significativos: los pobres. Los mendigos del Sena, que se afeitan con jabón mirándose la cara en el reflejo de las aguas del río, andan por ahí como un ramalazo de las canciones de Edith Piaff, cantora de la vida humilde de París. Pero Gloria Fuertes, cantora del suburbio madrileño, se detiene en especial en los mendigos españoles. Nadie ha visto más de cerca la pobretería madrileña, ni siquiera el Galdós de *Misericordia*. Los mendigos de Gloria Fuertes viven en chozas en las que se acumulan objetos inverosímiles: discos antiguos, estampas, relojes sin agujas, aves embalsamadas. En pequeño, se repite en ellas el disparatado inventario de Madrid, de la realidad española, tal como se refleja en el Rastro; o del mundo, de toda la realidad humana, según aparece en los avisos de los diarios. El pobre, y la casa del pobre, son símbolos del hombre, y la casa del hombre. Un mendigo sobresale del retablo con detalles especiales. Es la misma Gloria Fuertes, *La pobre*, que no tiene ni madre, ni nadie, *ni abrigo que llevarse a los hombros, ni belleza que llevarse a los hombres, ni labios que llevarse a la boca* y que pide pan de ternura, vino de amor,

manos de caridad. Los ciegos altaneros pasean por ese Madrid la dignidad de su pobreza. Uno de ellos, ciego y mendigo, parece desprendido de una tela de Ribera: *El mendigo de los ojos*. Con un palo llama a la puerta de las casas; lleva puesto en un pie un zapato, en el otro una zapatilla; viste *gorra de piojo*, bufanda llena de barro, medalla del Perpetuo Socorro; huele a vino; sus dedos llagados hurgan un saco de papeles. La figura parece apenas iluminada por colores tierras, con un tinte entre sepia y grisáceo. Y de pronto el color complementario, aplicado con gran pericia técnica, que torna inolvidable la figura:

> Y nada de esto me chocaba,
> tan sólo me extrañaba a mí sus ojos,
> eran de color naranja
> y hacían ruido al cerrarse! (63)

Son más tristes los ciegos que no quieren ver, los que tienen *Tracoma por el alma*, los gobernantes, los burócratas. Las prostitutas poseen el atractivo especial de unir la miseria y el amor. *Paliduchas* como cuartillas, ríen y lloran, desgreñadas, con hijos; tienen la carne blanca:

> Estas locas son muertas,
> que las sigue latiendo el corazón
> debajo de las tetas. (86)

Los obreros, que andan por los andamios y se hieren *como tontos* con sus propias herramientas apenas si se distinguen de otros pobres: a todos ellos dirige la autora una carta en que promete interceder ante ministros, ocuparse de sus problemas, escribirles un libro. Los enfermos, *el niño con ganglios*, el niño flaco al que *todo se le vuelven pupas*, la castañera con frío, *La vieja Pasitas y el viejo Pasitos*, viven en las poesías con una realidad desacostumbrada en géneros distintos de la novela y del teatro. Hay algo profundamente teresiano, de santidad hosca y rebelde, en el modo en que asume Gloria Fuertes las lacras de la sociedad; hay convivencia y compasión más que denuncia ideológica. Las víctimas de la sociedad contrastan con gobernantes, caudillos, economistas, burócratas indiferentes, sociólogos de la estadística, archiveros. Contra estos últimos extrema la violencia de los versos de escarnio y de maldecir.

Sólo el amor de quien observa impide que ese mundo se transforme en un infierno real. La danza de los vivos, o casi-vivos, encubre la más angustiosa danza de la muerte. La muerte recorre el escenario de Madrid, como vecina amiga de lo ajeno, y se apodera con sigilo de seres y de cosas. En una terrible imprecación a la muerte, Gloria Fuertes resume la tradición medieval, con un tono moderno de protesta, con la incoherencia del insulto:

Muerte: idioma inédito,
absurdo, intraducible,
palo en la cresta,
diplodocus, graja,
quitameriendas,
turmis,
chupa sangre,
come colores,
lava.
Ubre de palidez,
leche de cera,
solapada sin sol,
¡hipocritilla!
-sabes lo de después
y no lo dices-
haces más daño al vivo que al que matas,
llevándote los vivos de los muertos.
Amiga de lo ajeno,
¡lame tumbas!,
loquita filahuésica incansable,
apañada, trapera delincuente,
viciosa tejepena.
A tus hornos de tufos clandestinos,
a tu siniestra Biblioteca Grave
con millones de álbumes repletos
a donde por su pie nadie ha invadido
sin documentación reglamentaria,
¡Vete!
archivera asquerosa de partidas
de defunción y de las otras.
¡Muerta! (143)

La intensidad de las tintas tranforma el cuadro central del retablo en una pavorosa alegoría. Como en las alegorías pictóricas de Durero, la muerte se encarama por todos los rincones, con su forma esquelética y su intención siniestra. Como ocurre en la danza medieval, la visión religiosa de la muerte se asocia con dolor social. Pero la muerte en Gloria Fuertes no es la niveladora que puede compensar las injusticias del mundo. Por el contrario, es el símbolo máximo de una injusticia que se ceba en niños, en débiles, en enfermos. Es un acontecer más en una vida que no se entiende, y que Gloria Fuertes se niega a explicar con razones. Se vive, es así, eso basta. El pueblo no se explica, padece. En última instancia, Cristo tampoco comprendió. En un hermoso poema *A Nuestra Señora de la Mayor Soledad*, Gloria Fuertes reduce la muerte de Cristo a un acontecimiento común, a lo que puede ocurrir en la casa de cualquier vecino:

Solísima Sola,
¡qué sola quedaste,
con tu Hijo muerto
ahí de estandarte!

Viudísima Viuda
de tu San José.
¿Qué te queda ahora?
Espinas y sed.

Solísima Sola,
vos, no os apuréis.
Yo también soy sola
y acompañaré
vuestra Soledad.

Vivimos muy cerca.
Yo os visitaré,
porque vuestro Hijo
me caía bien. (361)

La muerte constituye la figura que establece el puente entre el plano segundo y el tercero del retablo. Con una mano señala a los hombres, con la otra a Dios. Facilita la entrada al tercer plano, el de las figuraciones del más allá. Las imágenes de los santos aparecen, como ocurre con los santos milagrosos en Lorca, con los atributos que les confiere la imaginería popular. San Roque se quema pero no arde; San Antolín se sonríe muerto de frío y de sed; *San Hilarión afina el organillo junto a San Palemón;* San Antonio recibe las plegarias de las niñas casaderas. Son imágenes, no santos, que mantienen los pies del poeta en la tierra. A todos ellos, y hasta a alguna santa sospechosa como Santa Ladrona de Penas, se les piden cosas comunes de la vida, no actos extraordinarios. A veces, el tono popular llega a los límites de la irrespetuosidad:

San Isidro, estoy cansada
yo te dejo mi herramienta.
. . .
tú que hablabas
con los santos
con el trigo
con el ave.

Toma, planta mi bolígrafo,
a ver qué coño nos sale. (338)

El mismo Satán está tratado con irrespetuosidad parecida: es un plagiador de los dioses, tiene camiseta roja, se afeita los cuernos para

parecer más guapo, se viste un halo y un sujetarrabo. Dios es un viejecillo que da de comer a las palomas en el parque. Es un *exagerao:*

> Y cuando se pone a dar felicidad
> hace que te enamores de dos o más
> y cuando a regalarte sufrimiento
> te convierte en Tristeza en un ciento por ciento. (275)

Si la muerte nos acercaba a un plano superior, este Dios popularista y chancero baja la sobrenaturalidad a nivel de los hombres. Participa con alegría del revoltijo del mundo, de la verbena social por él creada. En la *Zambra celestial,* Dios alaba al cantor flamenco y al guitarrero, goza la compañía de santos que beben en la cantina, rechaza los *Gloria, Gloria* en beneficio de la música popular, en un regocijado *jolgorio celestial:* "Todo esto sucedió—a los piez der Zeñó Dió." (227) El mismo tono desaforado y burlón se aplica al nacimiento de Cristo en el *auto de los Reyes Magos,* titulado *El camello,* en que *auto* se entiende en su significación de automóvil. El camello se pinchó en un cardo, y Melchor se convierte en su mecánico:

> Vaya birria de camello
> que en Oriente te han vendido. (241)

El Santo Parto se ha adelantado, los Reyes andan perdidos por el desierto, la mirra se va desparramando a lo largo del camino. El Niño rechaza de cualquier modo los *tesoros tan fríos* y escoge como regalo al camello; con lo que los tres reyes, cabizbajos y afligidos, deben retomar su camino a pie. El tratamiento de la Virgen María presenta en cambio tonos de auténtica devoción. La autora invoca a la *Virgen de la Leche,* "palomita valiosa de museo del Prado" para que anegue al agrio Madrid con su dulce *manantial lácteo.* Gloria Fuertes ha leído bien a Berceo —*y una vida cotidiana—cuánto tiene de Berceo* (225)—y en Berceo ha aprendido a unir las exaltaciones de la más pura devoción a la Virgen con el humor popular aplicado a santos milagreros o a divinidades abstractas.

La relación entre los tres planos del retablo está dada por una figura ubicua y ambivalente, la de la misma Gloria Fuertes, que en piruetas de payaso o de juglar, exalta la realidad común o rebaja la dignidad de ángeles y de demonios. Por momentos es personaje ella también del retablo, con la misma realidad de talla de madera: sabemos entonces cuánto pesa, cuánto ama, cuánto sufre. Conocemos su vida, la vida de sus padres, incluso la de sus abuelos. Es una figura extraña, con el doble valor que adquieren los rasgos del buen *clown* o del tradicional Pierrot. Nos divierte, es verdad, pero con un rostro tristísimo, en el que se destaca, en negro, una inmensa lágrima colgada. Terminamos por querer a esa figura, a ese ser desgarrado y sincero. A veces la figura se aleja del retablo, se empequeñece como la imagen del donante en las tablillas

medievales. Es un viandante de feria que nos muestra el dibujo, que lo anuncia, que lo vende; un pregonero de romances que explica los garabatos de su tablado. Otras veces, la autora oficia como intercesora ante autoridades y divinidades: manda cartas a Dios, cartas a los hombres, telegramas de urgencia; impreca, ruega, protesta, grita. Como no puede atender tanto pedido, solucionar tanto problema, escuchar tanto dolor, se declara *Poeta de Guardia* para atender noche y día las solicitaciones de los demás.

Toda esta extendida analogía con un *retablo popular* sólo debe entenderse como un pretexto para poder resumir los valores más destacados de esta importante autora española. Pero sirve además para indicar valores desconocidos por la crítica hasta ahora. El sueño de ingenuidad y de primitivismo presente en muchos escritores y pintores modernos, se cumple de mejor manera en Gloria Fuertes, que ha sabido recuperar más que nadie una visión espontánea de la realidad, que ha sabido recoger la tradición de la literatura medieval, que ha sabido ver la pintura y el grabado en sus excursiones a los museos de Madrid, que ha logrado por fin remedar las figuraciones del arte popular con un tono inusitado y moderno. Si esta lectura no es equivocada, a la lista de autores de obras literarias de páginas atrás, habría que agregar los nombres de los artistas plásticos que enseñaron a Gloria Fuertes un modo de ver y de componer. No están muy lejos. Casi todos ellos aparecen mejor representados en el Prado que en otros museos españoles: los flamencos, Jerónimo Bosch, Durero, Goya, Guitérrez Solana.

Rubén Benítez
Universidad de California
Los Angeles

NOTAS

1. Véase especialmente José Luis Cano, "Gloria Fuertes, poeta de guardia," *Insula*, 1969; Francisco Ynduráin, "Prólogo" a la *Antología poética 1950–1969* de Gloria Fuertes. Barcelona, Plaza y Janés, 1970; Joaquín González Muela, *La nueva poesía española*. Madrid, Alcalá, 1973.

2. Las citas de versos y poesías de Gloria Fuertes provienen de sus *Obras incompletas*, edición de la autora, Madrid, Cátedra, 1977. Se recogen allí los poemas más importantes de *Isla ignorada*. Madrid, Musa Nueva, 1950; *Aconsejo beber hilo*, Madrid, Arquero, 1954; *Todo asusta*. Caracas, Lírica Hispana, 1958; *Ni tiro, ni veneno, ni navaja*. Barcelona, El Bardo, 1955: *Poeta de guardia*. Barcelona, El Bardo, 1968; *Cómo atar los bigotes al tigre*. Barcelona, El Bardo, 1969; *Sola en la sala*. Zaragoza, Javalambre, 1973. Cuando transcribo fragmentos importantes o poesías enteras señalo entre paréntesis el número de la página de *Obras incompletas*.

Imágenes corporales y filosofía política en *España, aparta de mí este cáliz*

Este ensayo intenta estudiar la síntesis estético-política en *España, aparta de mí este cáliz*. El centro de interés está en las imágenes corporales por cuanto éstas ejemplifican la dialéctica estética vallejiana entre lo concreto y lo abstracto. Dichas imágenes se presentan como técnica de desunificación de lo real para reconstruirlo en una síntesis que permita una polivalencia semántica a la vez que transmita la máxima afectividad poética. Por su abundancia e insistencia dramática en el poemario, estas imágenes se destacan en el primer plano de significación.

La significación de las imágenes corporales en Vallejo siempre tiene que ver con una estética vitalista y concretizante. En sus últimos poemas llega a estar teoréticamente ligada su pensamiento político. Vallejo lo explica en términos del deber del poeta revolucionario:[1]

> El objeto o materia del pensamiento transformador radica en las cosas y hechos de presencia inmediata, en la realidad tangible y envolvente. El intelectual revolucionario opera siempre cerca de la vida en carne y hueso, frente a los seres y fenómenos circundantes. Sus obras son vitalistas. Su sensibilidad y su método son terrestres (materialistas, en lenguaje marxista), es decir, de este mundo y no de ningún otro, extraterrestre o cerebral. . . . El intelectual revolucionario desplaza la fórmula mesiánica, diciendo: "mi reino es de este mundo".

Las imágenes corporales en *España* tienen un alto valor simbólico. Por ejemplo, una imagen como "cadáver" lega a ser, por repetición y persistencia, un símbolo que corporiza la dialéctica filosófica de la supervivencia colectiva a la par que transmite la realidad inmediata y dramática de la guerra civil. En vista del enfoque dialéctico del poeta, se trata aquí de estas imágenes en términos de oposiciones y de síntesis. Además, no hay ningún uso de imagen corporal que no implique una antítesis, si no dentro de la polivalencia semántica de la imagen misma, al menos en una correspondencia entre la imagen y el resto del poema.

Los conceptos marxistas forman la base nocional y afectiva de mucha de la última poesía de Vallejo. Especialmente en *Poemas humanos*, se encuentran su concepto de la historia/prehistoria, su poetización de la lucha de clases y la correspondiente glorificación del proletariado, y su filosofía de solidaridad—o sea, la dialéctica entre el individuo y la colectividad. En *España*, se destacan, en primer plano, la solidaridad y el amor, la idea de masa y de acción y la necesidad de la violencia constructiva. Sobre todo, se destaca la esperanza en la supervivencia colectiva.

Respecto a esta esperanza en el futuro socialista Roberto Paoli atribuye a Vallejo una visión mesiánica y sumamente cristiana del futuro.[2] No hay duda de que esto está en la visión filosófica del poeta. Sin embargo, se desempeña como un recurso estilístico para manifestar la posibilidad socialista dentro del holocausto inmediato. Hay que recordar que en ese momento histórico la guerra civil se veía como apocalipsis real. El futuro del mundo—por lo menos occidental—dependía de los acontecimientos en España.[3] En resumen, la dialéctica vallejiana se basa en la realidad. La predominancia de lo afectivo en las imágenes tiene que ver con la inmediatez de la guerra, ésta relacionada con la esperanza en el porvenir. El entendimiento que el poeta tiene de la guerra siempre sostiene el lado afectivo de su poética.

El presente estudio incluye sólo sustantivos específicamente corporales y analiza como estos diseminan sentidos pertinentes tanto a la realidad como a la visión filosófica de Vallejo.[4] Podemos clasificar las imágenes en imágenes de huesos, imágenes de los órganos corporales e imágenes de las sustancias corporales. Generalmente éstas contienen una polivalencia semántica y afectiva que sintetiza lo positivo y lo negativo, donde lo positivo se refiere a la vida y lo negativo representa la muerte. Pero la muerte se positiviza por el sacrificio.

Las imágenes óseas predominan en el poemario. Hablando de la primera imagen del "Himno a los voluntarios de la república", ("miliciano / de huesos fidedignos"), Giovanni Meo Zilio nos da la razón: "Il fatto che esso figuri in primo piano fin dall'apertura stessa del poema, denuncia l'importanza che Vallejo attribuisce, como base strutturale, essenziale, dall'essere vivente".[5]

Por sinecdoque, los huesos representan al individuo, y por generalización, a la colectividad humana: por ejemplo, el caso de Pedro Rojas cuyo "cadáver estaba lleno de mundo".[6] Así, la estructura orgánica esencial del hombre sobrevive, a pesar de su individualidad.

Se advierte que lo negativo se encarna más en las imágenes de los órganos humanos. Es que los órganos que sostienen la vida son sumamente frágiles. De cierto modo, están indefensos contra el cáncer de los males del mundo actual. Lo negativo se equilibra con la esperanza en el caso de Pedro Rojas. La "be del buitre" que se instaló en las entrañas de Rojas indica la naturaleza rapiñadora y bárbara de la cultura que ha relegado a Rojas a ser semi-alfabeto. Sin embargo, lo que antes era señal de insuficiencia, ahora se convierte en símbolo de la gloria de Rojas.

En "la responsabilidad del escritor" Vallejo declara que la "barrera secular que existe entre la inteligencia y el pueblo, entre el espíritu y la materia . . . [ha] sido creada por las clases dominantes anteriores al dominio de la monarquía".[7] Espíritu e inteligencia se encarnan en las entrañas de Rojas, con todas las contradicciones histórico-culturales. En efecto, Rojas transmite la citada obligación poética por medio de su declaración marcada con la "be del buitre": "Viban los compañeros". La inteligencia revolucionaria es una praxis. La palabra no está al servicio

de la teoría, sino representa una acción sintetizante que se una al ser orgánico.

Otro ejemplo que muestra mayor negatividad se encuentra en el "apéndice penoso" del poema II (v. 7). Como órgano inútil, el apéndice sugiere la sin-razón existencial. Pero, este apéndice está inflamado, representando así el dolor, o sea la miseria, actual. Se refiere al sacrificio de los milicianos a la vez que implica una operación futura donde el socialismo erradicaría tales miserias físicas y económicas.

El corazón es el símbolo orgánico que mejor representa la síntesis positiva. Solicita imágenes de amor, coraje, pureza y vida. En el ejemplo del poema IX (vs. 12-13) también implica una cultura futura que incorporía lo positivo: "poesía en la carta moral que acompañara / a su corazón".

El extremo de la negatividad de la muerte se encuentra, con suma dramaticidad, en la personificación de la muerte en el poema V. El poeta vincula su conciencia existencial de la contingencia con la realidad de la muerte. Usando "férula" para sugerir "herida mortal", el poeta se asocia con los milicianos: "¡ay de mi férula, teniente!" (v. 44). La frase adverbial que precede esta figura—"De su pus para arriba"—denota el herido real y existencial. Sin embargo, la oscuridad sintáctica del verso permite una correspondencia con la muerte personificada; ya que el pus fluye de la muerte.

Las otras imágenes de sustancias corporales encarnan un alto valor positivo, aun cuando impliquen la realidad negativa. La "sangre" como imagen tiene sumo valor dramático: la sangre se derrama en todas partes. (Véase la serie de "sangre" en el poema II, vs. 11-14.) Pero, la mayor significación de esta imagen es la de glorificar el sacrificio. Es la "¡sangre muerta de la sangre.viva!", como se ve en esta síntesis del sentido de la primera estrofa de "Batallas" (II:14).

Lo mismo se obtiene con el uso de "sudor". Por ejemplo, hablando del víacrucis de los milicianos en el Poema VII, Vallejo declara "Varios días orando con sudor desnudo" (v. 9). El "sudor desnudo" se refiere a la angustia ("sudor") sin defensa ("desnudo"). "Orando" se refiere a la esperanza. En otras partes del poemario "sudor" se usa más como metáfora de uso, donde "sudor" connota "trabajo", con sus implicaciones actuales y futuras.

Dentro de esta categorización de las imágenes corporales hay una fuerte interdependencia imagística que incorpora varias oposiciones temáticas. Por ejemplo, cuando el poeta hace reverencia a los milicianos en el primer poema: "descúbrome la frente impersonal hasta tocar / el vaso de la sangre" (vs. 9-10). Hay la oposición poeta/realidad donde su "frente impersonal" solicita, a la vez, aislamiento y solidaridad—"impersonal" implicando lo universal. La impertinencia semántica de tocar el "vaso [vena] de la sangre" con su frente se reduce, afectivamente, por el gesto de reverencia. En cuanto al poeta, esta vena implica su conciencia angustiada. Pero también es una conciencia, o sea reconocimiento, del sacrificio del miliciano.

Por razones de simplificación, se trata de la temática en oposiciones binarias esquemáticas, volviendo más tarde a una investigación de la estilística que sintetiza estas oposiciones. Es claro que cualquier imagen corporal va a solicitar, especialmente en Vallejo, un concepto de la contingencia humana. Entonces, la oposición de primaria importancia, tanto en lo nocional como en lo afectivo, es de vida/muerte. Siempre en correspondencia con esta oposición englobadora, se desarrollan, en varios grados de interdependencia, las siguientes oposiciones: la dialéctica individuo/colectividad; las oposiciones que se sintetizan en imágenes del nuevo hombre; las oposiciones entre el "yo poético" y la transmisión de la realidad; y las imágenes opuestas que más específicamente incorporan la relación España/mundo.

La poetización de la contingencia humana incluye la oposición cuerpo/alma donde "cuerpo" asume primaria importancia, de acuerdo con el credo poético ya citado.[8] Dentro de esta oposición el alma se ve al servicio del ser humano. Correspondientemente, las imágenes del alma se corporizan, (I:99-101):

> Unos mismos zapatos irán bien al que asciende
> sin vías a su cuerpo
> y al que baja hasta la forma de su alma!

El adjetivo determinante posesivo ("su") implica una síntesis temporal entre el hombre del presente y el del futuro. (Denotando específicamente al miliciano, en el presente, Vallejo usa "tu".) Esta frase exclamativa, en su totalidad, apunta a un futuro de integración ya comenzado con el miliciano. El alma toma forma, o sea especificidad, dentro del cuerpo individual.

El alma representa un espíritu universal, siempre en correspondencia con el cuerpo individual, representando este último la colectividad. Es el caso de Pedro Rojas: "en su cuerpo un gran cuerpo, para el alma del mundo", (III:19-20). Aquí, el mundo mismo se corporiza, por correspondencia imagística.

Hablando de la oposición cuerpo/alma, Meo Zilio observa que "il corpo vien presentato prevalentemente come cadávere, cioè nel suo modo di essere più drammatico es concertante".[9] Sin embargo, las oposiciones afectivas siempre se sintetizan en una unidad filosófica en este poemario. La corporificación del alma es un recurso unificador cuyo sentido se encuentra en la filosofía vallejiana de la supervivencia colectiva, donde "el cadáver" se presenta como imagen dramática e inmediata —aún viva por sus implicaciones universales. El "cadáver" de estos poemas trasciende la pasividad de objeto para convertirse en sustantivo transitivo.

La actividad del cadáver se destaca en el primer plano de significación en el estribillo de las cuatro primeras estrofas del poema XII: "Pero el cadáver ¡ay! siguió muriendo". La oposición muerte/vida se encuentra en la impertinencia semántica de un cadáver—ya cuerpo muerto—que

continúa muriendo. Este cadáver sigue muriendo—a pesar de las invocaciones de mucha gente—hasta que, en la última estrofa, "todos los hombres de la tierra le rodearon".[10] Los esfuerzos combinados de todos los hombres efectúan una resurrección del cadáver, que se emociona por este amor, vuelve a la vida ("incorporóse lentamente") y re-ingresa en la colectividad ("abrazó al primer hombre; echóse a andar . . ."). Los primeros pasos del cadáver marcan una transición histórica hasta el porvenir. Esta interpretación está por la acción del poema y en las reticencias con las que el poema termina.

La muerte del miliciano representa un sacrificio que sintetiza lo filosófico y lo práctico en relación con la supervivencia colectiva. Luis Monguió ve esta visión vallejiana como "una inmortalidad general en la supervivencia de los ideales y de la causa en que creían los muertos individuales, y por las cuales aceptaron la necesidad del sacrificio de su vida como útil y fructífero para la colectividad".[11] No obstante, Monguió habla de este sacrificio en términos de "altruísmo", donde el atruísmo se ve como justificación del sacrificio.[12] Considerando la posición marxista de Vallejo, es importante responder a este punto. El énfasis en el altruísmo—es decir, hacer algo por otro sin pensar en sí—implica una idealización fundamental de la ética cristiana. El altruísmo implica una aniquilación del "yo". Es una idealización en el sentido de que es ontologicamente imposible. (Usamos "idealización de acuerdo con la definición que hace Marx de "idealismo".) La visión de Vallejo del miliciano en *España* no es una idealización sino una glorificación de la realidad y potencialidad humana.

Aunque Vallejo conserve mucho de la ética cristiana, su concepto de sacrificio enfatiza la interdependencia humana. La guerra se ve, en sentido práctico, como un trabajo colectivo necesario para construir el nuevo mundo. Los milicianos de *España* tienen una conciencia espontánea de sus acciones: conciencia que denota el "yo", o sea, el "yo" en correspondencia dialéctica con los otros. La matanza también se ve en estos términos. Es la violencia constructiva.

La conciencia del miliciano no se basa en una teoría de interdependencia. Es una conciencia espontánea que remite al espíritu del ser individual, donde el instinto de preservación está orgánicamente vinculado a la colectividad. Hablando del heroísmo del miliciano, Vallejo dice que este "brota . . . de una impulsión espontánea, apasionada, directa, del ser humano. Es un acto reflejo, medular, comparable al que él mismo ejecutaría, defendiendo, en circunstancias corrientes, su vida individual".[13]

Vallejo alaba el espíritu de la interdependencia: espíritu que trasciende las razones de Estado. Por esto, Vallejo coloca su esperanza para el porvenir en esta etapa histórica. Como él dice:[14]

> Por primera vez, la razón de una guerra cesa de ser una razón de Estado, para ser la expresión, directa e inmediata, del interés del pueblo y de su instinto histórico, manifestados al aire libre y como a boca de jarro.

El cadáver de "Masa" representa este espíritu en praxis. La integración de espíritu y acción se ve en el poema por el equilibrio entre las declamaciones afectivas y el uso de verbos de sumo valor transitivo. El cadáver actúa en correspondencia con las acciones de los otros.

El uso de la imagen "cadáver" para señalar la muerte de la pre-historia y el comienzo de la historia—o mejor dicho, la transición implicada en la dialéctica de la resurrección—también remite a lo cultural. El ejemplo más destacado de esto se encuentra en el poema IX, que, significativamente, se intitula "Pequeño responso a un héroe de la república". A través del poema, un libro sigue retoñando de un cadáver. (Vallejo usa el imperfecto: "retoñaba".) En el último verso de este libro "retoño del cadáver ex abrupto" (v. 22). Entendiendo "retoñar" también en el sentido de "lo que puede engendrar", vemos una equivalencia entre el poder viviente de la cultura y la sobrevivencia del cadáver. El uso del pasado ("retoño") en combinación con el complemento circunstancial de modo ("ex abrupto") indican el tiempo de transición histórica.

La equivalencia entre la realidad histórica y la problemática cultural se enfatiza, en este mismo poema, a través de la siguiente personifficación: "poesía del pómulo morado" (v. 10). La poesía—y por extensión la cultura—sufre, está casi moribunda. Por correspondencia, podemos decir que la poesía espera la resurrección del cadáver.

Dentro de la oposición muerte/ vida hay una glorificación del "sacrificio pasivo". Hablando de la sección sobre Guernica en el poema II ("Batallas"), Roberto Paoli explica el valor del sacrificio pasivo: es "el frente moral de lucha del dolor y la inacción es tan eficaz como el militarismo de los milicianos".[15] Paoli observa a continuación que este sacrificio pasivo es "el punto de mayor contacto de Vallejo con el Evangelio, el más periférico de su ideología marxista".[16]

Es cierto que, según Vallejo, este sacrificio vale, pero como acusación histórica que trasciende cualquier punto de filosofía. Las imágenes corporales atestiguan el horror de la guerra y la vulnerabilidad de los atacados: "lid contra los cuerpos débiles" (II:61). Han matado a todos, incluso a los enfermos. Esta sorprendente y dramática imagen del poema titular ("España, aparta de mí este cáliz": XV) es otro ejemplo: "niños, ¡qué edad la de las sienes cóncavas!" (v. 6). El uso de "edad" relaciona la vida con la muerte, donde la incongruencia implicada entre "edad" y "sienes cóncavas"—imagen dramática de una calavera—expresa el horror vivo que Vallejo siente al ver las fotografías de los niños muertos.

Estas "sienes" tienen correspondencia con las calaveras que hablan en los versos 35-37: "La calavera, aquella de la trenza" sintetiza la oposición muerte/vida, refiriéndose a los niños muertos e implicando a los niños vivos: la "trenza"—o cabello—continúa creciendo después de la muerte.

Es significativo, vista la precisión histórica de Vallejo, que haya imágenes corporales que indiquen un detenimiento en la acción donde hay un punto estático entre la oposición vida/muerte. El poema X, "Invierno en la batalla de Teruel", ejemplifica esta detención (v. 11-13):

Así responde el hombre, así a la muerte,
así mira de frente y escucha de costado,
así el agua, al contrario de la sangre, es de agua,

"Frente" y "costado" tienen valor de metáfora de uso. Es decir, funcionan en primer grado como complementos circunstanciales de lugar: el miliciano está atento a lo que pasa alrededor de él. Sin embargo, como partes corporales en posición opuesta, expresan la gran tensión de este momento.

A pesar de haberse detenido, momentáneamente, la batalla, la muerte sigue como posibilidad inmediata, como se ve en la oposición "agua"/ "sangre". El agua puede tornarse hielo en el invierno. Pero no sufre. La sangre, al contrario, sufre por el frío, lo que es un recuerdo continuo de la mortalidad.

La muerte, pues, está en oposición dialéctica a la vida, y debe ser reconocida así, como se infiere de las invocaciones del poema V. La muerte está personificada en relación con el miliciano. El poeta comienza, diciendo que hay que llamarla, "Es su costado!" (v. 1). La muerte—o sea, el sacrificio es la llave del futuro. En el primer poema, el poeta sintetiza esta relación en términos del miliciano: "Tal en tu aliento cambien . . . de llave las tumbas en tu pecho" (vs. 38–39).

La "tumbas" se refieren a los muertos que se incorporan—figurativamente—en el pecho del miliciano y que constituirán la llave de la nueva vida. Lo negativo ("tumba") se torna positivo ("llave") por la valentía del miliciano ("pecho"). Además de sintetizar la oposición vida/muerte, esta imagen sintetiza, a través de la correspondencia "llave"/"tumbas"/ "pecho", la oposición entre cantidad y calidad. El plural ("tumbas") vale por el singular generalizado ("tu pecho"), y vice-versa.

La labor del miliciano prepara el campo del futuro. Por ejemplo, el extremeño en el poema II que sigue "arando en nuestros pechos" (v. 18). Se interpreta en dos sentidos: el sacrificio nos duele, aún cuando inspira esperanza ("pecho") y el miliciano adquiere una presencia "sustancia" por el mundo, como se ve en esta imagen: "entró su boca en nuestro aliento".[17]

Vallejo usa, varias veces, el adjetivo "social" en conjunción con una imagen corporal para enfatizar la dialéctica entre el individuo y la colectividad. En el primer poema invoca al campesino caído "con la inflexión social de tu meñique" (v. 73). Se encuentra aquí también la oposición impotencia/potencia. "Meñique" funciona sinecdóquicamente para significar al campesino. Por ser el dedo más pequeño e inútil, indica la impotencia. En correspondencia con este lado negativo, "inflexión" sugiere la rigidez de la muerte. No obstante, "inflexión social" sugiere expresión. Por ser "social" esta inflexión se refiere a la pluralidad. En suma, el gesto de este meñique es altamente significativo.

El nuevo hombre agredecerá el sacrificio: "beberán en nombre / de

vuestras gargantas infaustas!" (I:92-92). Las "gargantas infaustas" indican la miseria actual. El tiempo futuro ("beberán") indica una era cuando todos habrán comido y bebido en abundancia. Los caídos de hoy perdurarán vivamente en la memoria colectiva. Todos los hombres "ajustarán . . . sus figuras soñadas y cantadas" (I:98). La dialéctica entre el presente y el futuro se encuentra en la ambivalencia del adjetivo determinante posesivo: son sus propias figuras (vidas) las que realizarán la vida soñada, y realizándola, todos los hombres harán real el sueño de los caídos.

La glorificación del miliciano, pues, alcanza un fuerte grado de mitificación. El miliciano, como Pedro Rojas, es el nuevo Cristo. Lo mismo se obtiene en el caso de Ernesto Zúñiga, cuyos "huesecillos de alto y melancólico dibujo / forman pompa española" (VI:21-22). Esta imagen sugiere una tradición española encarnada en los cuadros del Greco. La tradición, en sus aspectos más positivos, vive a través del sacrificio de Zúñiga. Es importante reiterar que, como en el caso de Cristo, este sacrificio representa una conciencia de responsabilidad. Y, en el caso de este poemario, tal responsabilidad siempre se refiere a la realidad inmediata.

Vallejo usa imágenes corporales para señalar la dialéctica entre la responsabilidad existencial y la necesidad real. En el primer poema, el poeta habla del pueblo que "cerró su natalicio con manos electivas" (v. 29). Meo Zilio interpreta esta imagen en términos existenciales: significa "la determinazione ("elección") di lottare".[18] Además, la determinación del pueblo—donde "mano" es metonímica por esfuerzo—engendra su propio nacimiento, o sea renacimiento. No obstante, en correspondencia con las alusiones temporales de la misma estrofa ("bienio"—v. 23; y "déspotas"—v. 30), esta imagen se destaca primariamente en referencia histórica. Las "manos electivas" del pueblo se refieren a la elección de 1936, como apunta James Higgins. Higgins comenta que Vallejo "canta la victoria del Frente Popular en las elecciones de febrero de 1936 como el alba de una nueva era".[19] Y agrega: "para Vallejo la República española es símbolo de la nueva sociedad universal en el proceso de nacer".[20]

Respecto a esto, se puede inferir el estado de ánimo del poeta en relación con la realidad de la guerra a través de una investigación de las imágenes corporales. En el "Himno" el poeta está lleno de esperanza. El grado—pero no la calidad—de la esperanza en los acontecimientos varía en el poemario. En "Batallas" (poema II), el poeta personifica el éxodo de Málaga, (vs. 116-120):

> la vida sigue con tambor a tus honores alazanes,
> con cohetes, a tus niños eternos
> y con silencio a tu último tambor,
> con nada, a tu alma,
> y con más nada, a tu esternón genial!

Hay una ambivalencia de imágenes en los versos 117–119 que indican la derrota a la par que transmiten la esperanza. Sin embargo, la vida anda al compás ("tambor") del éxodo, al "esternón genial" de Málaga.

Como parte del esqueleto, "esternón" significa la muerte. Pero aquí tiene mayor importancia como hueso de fuerza. Hay una correspondencia de imágenes que vincula el momento histórico de Málaga con la naturaleza de la lucha en España. El esternón de Málaga se refiere a la hermandad de los esfuerzos de la lucha, en correspondencia con "las dos costillas que se matan" del verso 113. El esternón de España es el hueso con el cual se articulan las dos costillas. Aquí, el poeta nos recuerda, por medio de una oposición biológica, que se trata también de una guerra fraticida.

El recurso de oponer imágenes corporales para significar caos y/o desesperanza logra su máxima expresión en la personificación de España en "España, aparta de mí este cáliz" (XV). El poeta invoca a los "niños del mundo", proclamando: "está la madre España con su vientre a cuestas" (v. 11). El impacto visual y dramático se logra al situar a España en posición de la muerte. Pero hay una incongruencia en esta posición: ¿cómo es que un vientre puede estar a cuestas? Entendemos "el vientre" como depositario de los niños" en el sentido que aluden a un futuro. Así, España carga el porvenir a cuestas como una cruz.[21] El poeta invoca a los niños del mundo para salvar al espíritu del futuro que se encarna en la España en caso de que ella caiga: "si la madre / España cae—digo, es un decir— / salid, niños del mundo; id a buscarla! . . . (vs. 49–51).

A *pesar* de todo, España todavía vive. La "calavera" de la España que habla todavía está en su "mano" (vs. 34–37). La disyunción de estas partes corporales ("calavera"/"mano") implica el caos. Sin embargo, la "calavera hablando y habla y habla" (v. 35) es "aquella de la vida" (v. 37). De nuevo, hay una ambivalencia semántica en el uso del adjetivo determinante posesivo que vincula presente/futuro. "Su mano" puede entenderse en el sentido de que España todavía tiene fuerza. Esta mano también se refiere al cuerpo colectivo de los niños todavía vivos: niños que tienen que valer por los niños muertos.

El "yo poético" resuena en todos los poemas de *España*, a veces interpolado específicamente en un poema como hallamos al fin de IV: "El poeta saluda al sufrimiento armado". Pero, siempre se oye la voz del poeta en el tono de inmediatez que resuena en el poemario. Vallejo resuelve, en sus propias palabras, la posible oposición entre lo universal y lo pesonal: "es mejor decir 'Yo'? O mejor decir 'El hombre' como sujeto de la emoción—lírica y épica—. Desde luego, más profundo y poético, es decir 'yo'—tomado naturalmente como símbolo de 'todos'—".[22]

No obstante esta resolución estilística, hay una fuerte oposición entre impotencia y potencia que tiene base en el dolor que el poeta siente. Hay expresiones de dolor donde el poeta señala su propio cuerpo, como cuando dice: "¡Abajo mi cadáver! . . . Y sollozo". (X:33). Usando la imagen "cadáver" para identificarse, el poeta indica un estado de ánimo

en vías de morir. Pero, "cadáver" también se vincula con el sentido simbólico del sacrificio. Asocia al poeta con los ya muertos, implicando un sentido de culpabilidad (rasgo muy común en Vallejo). El se siente cupable de vivir cuando los valientes están muriendo.

Esta asociación personal y corporal con la guerra se ve también en una especificidad temporal. Hablando del éxodo de Málaga, hallamos que el poeta empatiza con ella, (II:204–205): "Málaga de mi sangre diminuta / y mi coloración a gran distancia". Estas imágenes atestiguan el dolor del poeta, y remiten a su sentido de culpabilidad e impotencia ("diminuta", "distancia"). También implican un sentido de insuficiencia, o sea impotencia, al tratar de captar poéticamente la realidad.

La oposición impotencia/potencia del poeta es más notable en el "Himno" donde el poeta dice al miliciano que él, el hablante, no sabe qué hacer, "al no caber entre mis manos tu largo rato extático" (v. 20). Como apunta Meo Zilio, este verso se refiere a la grandeza del miliciano que, parafreasando a Vallejo, "è superiore alla mia possibilità".[23] En referencia al poeta, las "manos" implican una impotencia real: apunta a *su* impotencia en la lucha. En términos poéticos, "manos" sugiere escribir: es decir, el poeta se siente insuficiente de transcribir la significación del sacrificio del miliciano ("tu largo rato extático").

Es significativo que las imágenes corporales que más remiten a la visión existencial del poeta se encuentran en el poema que trata de la personificación de la muerte (poema V). Sin embargo, el poeta cuida de ligar su expresión filosófica a la realidad inmediata. La muerte busca a toda la gente, "se apoya de aquel brazo que se enlaza a nuestros pies" (v. 10). La acción de la muerte se traduce en términos corporales. "Pies" significan movimiento. La fuerza ("brazo") de la muerte detiene el movimiento del hombre.

La muerte busca al poeta, "con su cognac, su pómulo moral" (v. 40). La impertinencia semántica se reduce así; el "pómulo" es la parte más protuberante de la calavera. Es "moral" porque la muerte es el fin inequívoco de la vida, es el hecho más protuberante de la vida. Hay una correspondencia entre este pómulo y la cabeza del poeta. La muerte "es un ser . . . cuyo principio y fin llevo grabados / a la cabeza de mis ilusiones." (vs. 22–24). Sus ilusiones tienen doble naturaleza: se refieren a las abstraciones filosóficas y se refieren al desánimo—éste en oposición con la esperanza que tiene valor real y que no es ilusión. El hablante pide ayuda a los compañeros: hay que seguir la muerte para vencerla, para instaurar la vida nueva.

El sentido total del poema remite a la acción colectiva. Pero, hay un inciso—el único del poema—que es importante en la medida en que afirma la contigencia univeral, ligándola a lo universal poético. Vallejo nos advierte de la potencia de la muerte: "(Porque elabora [la muerte] su hígado la gota que te dije, camarada; / porque se come el alma del vecino)" (vs. 18–19). Por la red de asociaciones sobre la sangre en el poemario, "gota" se puede ver como una poetización del sacrificio. Es

también la "gota" de la contingencia, vida que presencia a la muerte. Sobre todo, significa la palabra poética, mensaje elaborado por la realidad (muerte). En cualquier caso, el hígado es el órgano en que circula la sangre para renovarse. Así, la realidad inmediata—expresada por el hígado viviente—renueva la significación del sacrificio y de la poesía.

A través de *España* se nota una predominancia de metonimias en las imágenes, lo que sería lógico en el caso de las imágenes corporales, ya que éstas, siendo partes del ser, sugerirían sinécdoques o metonimias. Pero, la metonimia es el tropo dominante en todas las imágenes. Meo Zilio lo atribuye a la dramaticidad, comentando que el motivo de la preferencia reside:[24]

> nel fatto che la metonimia implica un *inserimento operante* nella realtà, una modificazione energica della stressa, una scossa nel sistema delle relazioni fenomeniche; mentre la metafora à solo una lirizzazione, uno spostamento graduale della realtà, una modificazione plastica, senza scosse, nel sistema relazionale. Questa *rappresenta* più mediatamente il reale, quella lo *presenta* sul vivo.

Lo "sul vivo" es la organicidad que tanto preocupa al poeta. Arguyendo contra las imágenes de sustitución—que se puede entender como metáforas fáciles—Vallejo dice:[25]

> las imágenes por sustitución son "ambiguas, híbridas, inorgánicas, falsas, estas imágenes carecen de virtualidad poética. No son creaciones estéticas, sino penosas y artificiosas articulaciones de dos creaciones naturales.

La diferenciación entre tropos poéticos siempre ha sido una problemática estética. En el sentido más alto, podemos decir que la sinécdoque y la metonimia sirven como bases para estructurar una metáfora. Pero, para elucidar el estilo muy personal de Vallejo, se hacen las siguientes distinciones simplificadas.[26] En las imágenes corporales, la metáfora—relación por semejanza—se ve en la personificación, en el símbolo, y, en un caso, en la sinestesia. La metonimia—una relación por contigüidad donde unas ideas son evocadas por otra con la cual presenta cierta interdependencia—abunda en el poemario. La sinécdoque se ve mayormente en relaciones de la parte por el todo, (el ser corporal), y en relaciones del singular por el plural, (el individuo/la colectividad). Hay algunos ejemplos sinecdócquicos que se refieren al efecto por la causa.

En cuanto al uso de tropos, lo más significativo en *España* es la fuerte interpendencia de estos recursos. Por ejemplo, "cadáver" se usa metonímicamente para hacer una red de asociaciones con base en la muerte. Pero, como hemos visto, el "cadáver" llega a ser símbolo por reiteración expresiva. Lo mismo sucede con "sangre".

Dentro de todas las personificaciones, hay imágenes corporales que funcionan metonímicamente para concretizar la personificación central. En el primer poema, aparece la imagen de "la pólvora mordiéndose los codos" (v. 24). La "pólvora" es una personificación de la guerra.

Sugiere una imagen de ira que apunta al carácter fratricida de la guerra. Sin embargo, se puede verla en asociación con "comerse uno los codos de hambre", en cuyo caso se refiere a la miseria de los dos años ("bienio") de la guerra.

En el caso de la sinestesia, la imagen corporal sintetiza todos los sentidos del soldado: "tú lo oyes [la guerra] en tu boca de soldado natural" (X:26). El soldado "oye"/respira la guerra, como aire natural. Este aire es la realidad y la aspiración al futuro.

Hay varios ejemplos de lo que podemos llamar metáforas de uso, desde lo coloquial hacia lo realista. El poeta llama a Ramón Collar, "paladín de Madrid y por cojones" (VIII:11). En el poema II (v. 45) se ve un uso común en el complemento circunstancial de lugar: "el perder a la espalda". Y, en el poema VI (v. 15), Ernesto Zúñiga "duerme con la mano puesta", lo que denota posición y estado de atención. Todas estas tres imágenes de uso tienen fuertes asociaciones metonímicas. En el contexto del poema, "cojones" enfatiza la síntesis entre lo corporal y lo espiritual. El "perder a la espalda" se refiere a la dialéctica entre distancia/proximidad que se integra en la conciencia del miliciano. Y, hay una incongruencia de sentido en la imagen que se aplica a Ernesto Zúñiga: Zúñiga ya murió. Que todavía viva ("duerme") en actitud de participar, corresponde con la idea vallejiana sobre la sobrevivencia colectiva.

La metonimia se usa en varios grados de polivalencia semántica, con las imágenes corporales en interdependencia a través de un poema—y por extensión, a través del poemario. No obstante, hay también usos que parecen, a primera vista, destacarse aisladamente por su dramaticidad enfatizante. Tal es el caso del poema XV, donde el poeta, hablando de España, advierte: "si cae / del cielo abajo su antebrazo" (vs. 3-4). La oposición aquí está entre la victoria y la derrota, donde el antebrazo todavía señala la posibilidad de victoria por estar en el cielo., Pero, el descenso ya está implícito ("del cielo abajo").

Comentando sobre el uso de sinécdoque en la poesía de Vallejo, Jean Franco dice que: "In Vallejo's poetry, the part is not simply used for the whole ('feet' or 'legs') for the sake of verbal economy but in order to stress certain functions".[27]

En el poema III (v. 35), hay una serie de complementos circunstanciales que vinculan instrumento/modo, describiendo cómo luchó Pedro Rojas. La primera imagen de la serie es "luchó con sus células". Sinecdóquicamente, "células" se refiere al ser de Rojas. El sentido de la imagen se extiende por función: las células son la base orgánica de la vida y de la fuerza. "Células" en correspondencia con "pedazos" (el término final de la serie) se destaca también como imagen de oposición dialéctica de cantidad/calidad. La "organicidad" de Rojas se compone de sus experiencias de la vida y de sus reacciones a éstas—"sus nos, sus todavías, sus hambres". Es una "organicidad" biológico-espiritual.

El poemario abunda en impertinencias semánticas de oposición entre imágenes corporales y adjetivos—o frases adjetivales—que determinan estas imágenes. Este recurso funciona, mayormente, para sintetizar, con

gran efectividad, la oposición entre lo concreto y lo abstracto, donde el plano nocional tiene base en la dialéctica entre la materia y el espíritu. Por ejemplo, la ya citada "miliciano / de huesos fidedignos" (I:1-2). Un ejemplo cuyo sentido es más difícil de penetrar se encuentra en la imagen dramática, "la madre pega con su grito, con el dorso de una lágrima" (II:65). Hay aquí una equivalencia entre "madre" y dolor. Es una corporificación dramática del dolor: cuando la madre pega de dorso, se quiebra la espina y también se quiebra—por su muerte—la espina de su expresión dolorosa ("lágrima").

Hay muchos usos de oposiciones entre las partes corporales dentro de una imagen: por ejemplo, "Voluntarios soviéticos, marchando a la cabeza de tu pecho universal" (I:121). Esta imagen, en su totalidad, sintetiza el ser del voluntario en movimiento al futuro. El "pecho" denota valentía, y por ser lo que contiene el corazón, denota amor universal. "Cabeza" sugiere claridad, pensamiento y determinación. En términos históricos, recordemos que Vallejo considera a la Unión Soviética como la vanguardia. Pues, este voluntario está a la cabeza de la marcha histórica.

Las oposiciones entre las imágenes corporales se expresan en varios grados de dificultad semántico-sintáctica. Vallejo sintetiza lo corporal y lo espiritual en referencia ontológica y temporal en esta imagen de mucha oscuridad semántico-sintáctica; (I:117-118):

> qué jamás tan efímero, tu espalda!
> qué siempre tan cambiante, tu perfil!

Está hablando del voluntario. En la estructura superficial, tenemos el sentido: "tu espalda es un jamás tan efímero" y "tu perfil es un siempre tan cambiante". La imagen se explica a través de la correspondencia equivalente entre las frases nominales de la estructura profunda de toda la imagen. "Tu espalda" y "tu perfil" representan, sinecdóquicamente, el voluntario. "Jamás" se refiere a la realidad de la vida cortada por el sacrificio a la vez que implica, por inversión, el futuro. "Efímero" indica la contingencia a la par que sugiere el espíritu. El "perfil cambiante" alude a la pluralidad en la medida en que "cambiante" se refiere a los varios perfiles de que se compone la colectividad. Que el perfil esté "siempre" en un estado de cambio sugiere las siguientes posibilidades: las emociones del individuo están siempre vivas dentro del presente de la lucha; por extensión, lo mismo sucede con el grupo; y el presente tiene relación dialéctica con el futuro.

En suma, "siempre" denota un proceso hacia el porvenir. Como en muchas otras imágenes en el poemario, el poeta utiliza el discurso directo para vincular su expresión personal al contenido poético, enfatizando así la urgencia de su mensaje.

Las imágenes corporales se usan mucho como recurso sintetizante dentro de la técnica de recolección que marca las últimas estrofas de estos

poemas. Un buen ejemplo se encuentra en el último verso del poema III: "su cadáver estaba lleno de mundo". Este es el único uso de tal símbolo en el poema. Las otras partes corporales mencionadas—dedo, pie, entrañas, carne, células y cabello—se integran en esta figura, dándole una especificidad que se vincula al sacrificio universal y a la sobrevivencia colectiva.

En conclusión, Vallejo utiliza un estilo poético muy complejo y personal para transmitir una visión unificadora y orgánica de la vida y de la historia. Las imágenes corporales en *España* se basan en la realidad concreta, que indica la esperanza en el futuro. Conviene terminar este estudio con las proprias palabras del poeta, que sintetizan las posibles contradicciones estilísticas. Hablando de la regla gramatical, Vallejo afirma:[28]

> —cada poeta forja su gramática personal e intransferible, su sintaxis, su ortografía, su analogía, su prosodia, su semántica. . . . en vez de restringir el alcance socialista y universal de la poesía, como pudiera creerse, lo dilata al infinito. Sabido es que cuanto más personal (repito, no digo individual) es la sensibilidad del artista, su obra es más universal y colectiva.
>
> Leslie Damasceno

Notas

1. César Vallejo, *El arte y la revolución* (Lima: Mosca Azul editores, 1973), págs. 13-14.
2. Roberto Paoli, "'España, aparta de mí este cáliz'," in *Aproximaciones a César Vallejo*, ed. Angel Flores (New York: Las Américas, 1971), págs. 349-370.
3. Mi referencia general para la guerra civil ha sido: Arthur H. Landis, *Spain: The Unfinished Revolution*, (New York: International Publishers, 1975).
4. Mucho menos común en *España* es el uso de la metáfora para significar el ser corporal. Ejemplo: I:72-73, donde la metáfora "verde follaje" tiene correspondencia casi inmediata con la sinécdoque "meñique":

> ¡Campesino caído con tu verde follaje por el hombre,
> con la inflexión social de tu meñique,

"Follaje" también tiene valor metonímico: sugiere la labor fecunda a la vez que representa el ser productivo cortado en su productividad ("verde"). Otro ejemplo—metonimia que indica lo corporal—se encuentra en el uso muy genial de "forma" en XIII:17: "Dios te salve y te dé forma de hombre". Así, Vallejo invoca la corporalización del espíritu ("polvo") de España.

5. Giovanni Meo Zilio, *Stile e poesia in César Vallejo* (Padova: Liviana Edit., 1960), pags. 80-81.
6. César Vallejo, *España, aparta de mí este cáliz* in *Obra poética completa* (Lima: Mosca Azul editores, 1974), poema III:45. Todas las citas de *España* son de la misma edición. Las referencias al poema y al verso serán incluidas, parentéticamente, en el texto. La enumeración de los versos está en acuerdocon la edición con facsímiles: *Obra poética completa* (Lima: Moncloa edit., 1968).
7. César Vallejo, *Enunciados de la guerra española* (Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor, 1975), p. 49.
8. *El arte y la revolución*, pags. 13-14.
9. Meo Zilio, p. 129.

10. Me parece evidente que el siguiente pensamiento sirvió como base para este poema: "Si a la hora de la muerte de un hombre, se reuniese la piedad de todos los hombres para no dejarle morir, ese hombre no moriría." César Vallejo, del carnet de 1929 en *Contra el secreto profesional* (Lima: Mosca Azul editores, 1973), p. 69.

11. Luis Monguió, *César Vallejo (1892-1938. Vida y obra. Bibliografía. Antología.* (New York: Hispanic Institute in the U.S., 1952), p. 154.

12. Monguió, p. 155.

13. *Enunciados*, p. 33.

14. *Enunciados*, p. 29.

15. Paoli, p. 363.

16. Paoli, p. 363.

17. Poema IX:4. Véase también, VIII:27-30:

> han comido aquí tu carne
> sin saberlo
> tu pecho, sin saberlo,
> tu pie.

18. Meo Zilio, p. 164.

19. James Higgins, *Visión del hombre y de la vida en las últimas obras poéticas de César Vallejo* (México: Siglo XXI edit., 1970), p. 319.

20. Higgins, p. 320.

21. Esta interpretación fue elaborada en el Seminario Vallejo: UCLA, primavera, 1979, con la profesora Irene Vegas-García.

22. *Contra el secreto profesional*, p. 100. (Del carnet de '36/'37 ['38]).

23. Meo Zilio, p. 161.

24. Meo Zilio, p. 77.

25. *El arte y la revolución*, p. 102.

26. Carlos Henrique de Rocha Lima, *Gramática normativa da língua portuguesa* (Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1974), pags. 460-469. También he consultado a Jean Cohen, *Estructura del lenguaje poético* (Madrid: Editorial Gredos, S.A., 1970).

27. Jean Franco, *César Vallejo* (Cambridge: Cambridge Univ. Press, 1976), p. 113.

28. *El arte y la revolución*, p. 64.

Las espadas del Cid en el *Poema*

El *Poema de Mio Cid* se levanta sobre tres grandes temas: el de la reconquista, el de la dependencia y el de la superioridad.[1] Ellos, al desarrollarse, dan forma a la obra y la sostienen: determinan su estructura, sus partes y sus elementos; constituyen, al hacerse y al enlazarse, un todo armonioso y lleno de sentido. Los temas, además, tienen también su propia arquitectura: motivos que se repiten diferencian sus momentos, ensamblan sus materiales, facilitan su función, mantienen su ritmo y dan a su conjunto unidad y significado.

El poema y los temas se componen sobre un patrón trimembre que de acuerdo con las actitudes medievales asegura su perfección y recoge su sentido: perfecciona, porque el tres, al fundir en una las partes anteriores, acaba con precisión lo comenzado; recoge su sentido, porque, al hacer un todo indisoluble de lo vario y diferente, refleja la construcción del universo e incluso la esencia (una y trina) de la divinidad creadora. El *Mio Cid*, por eso, se divide en tres cantares y se levanta sobre tres temas. Los temas, a su vez, se desarrollan en tres momentos: la reconquista, en tres batallas; la dependencia, en tres embajadas; la superioridad, en tres enfrentamientos. Un topónimo abre cada tema y otro lo termina manteniendo la proyección trimembre; sin embargo, un único topónimo inicia la obra toda y otro la concluye haciendo así uno de lo triple:

	Cardeña - reconquista . . . . . Valencia	
Sevilla	Burgos - dependencia . . . . . Tajo	Valencia
	Vivar- superioridad . . . . . Toledo-Carrión	

Tema I: reconquista

El tema primero, que deja oír sus melodías iniciales en Sevilla y en Cardeña, comienza a desarrollarse después de la frontera, a través de una serie de batallas cuya importancia crece. Las batallas, son, pues, la forma que para expresarse adopta el tema. Tres son sus momentos esenciales y cada uno consiste en un gran encuentro bélico: en una batalla campal, como el juglar los denomina ("Que mio Çid Roy Díaz lid campal a arrancado," 784).[2] Tiene lugar la primera batalla en el cantar primero; en el cantar segundo, las dos últimas. Aparecen éstas en forma graduada: aumentando el número de hombres, la importancia del combate y el de las ganancias, y, como consecuencia, ampliando también la extensión de la parte narrativa.

Dibuja el tema al Cid como guerrero (sus acciones, sus vestidos, sus armas y todos los otros elementos que le caracterizan): "Andava mio Çid sobre so buen cavallo, / la cofia fronzida ¡Dios, cómmo es bien barbado! / almófar a cuestas, la espada en la mano" (788–790). La guerra se

presenta como la función que le corresponde: la fuente de la que depende su supervivencia espiritual y su supervivencia física; es decir, su fama y sus entradas económicas ("D'aqueste acorro fablará toda España," 453; "Si con moros non lidiáremos, no nos darán del pan," 673). Pero, a la vez, la guerra, al realizarse contra los infieles, se transcendentaliza: es una guerra divinal en la que se pide a Dios ayuda, se le invoca y se le da gracias con frecuencia, porque él decide los triunfos ("Ayudól el Criador, el señor que es en çielo. / Él con todo esto priso a Murviedro," 1094-1095; "Feridlos, cavalleros, por amor del Criador," 720; "Grado a Dios, aquel que está en alto, / quando tal batalla avemos arrancado," 792-793). La guerra determina incluso el bienestar de todo el cristianismo ("Arrancado es el rey Fáriz e Galve; / ¡tan buen día por la cristiandad!" 769-770).

Por último, y en un plano aun más alto, expresa el tema el sentido de la vida del hombre: batalla ininterrumpida contra unos enemigos que se esfuerzan por arrastrar al alma; batalla constante en la que se cuenta, a causa de los méritos que se adquieren por las obras, con la ayuda de la divina gracia—cuyo poder no tiene límites—. De ahí la claridad de ese momento; de ahí la impresión de seguridad y de mesura que nos produce el Románico.

Tema II: dependencia

El tema segundo, cuyas melodías se escucharon ya en los episodios de Burgos y Sevilla, empieza a desarrollarse después de que el primero ha comenzado, apoyándose en él y aprovechando alguno de sus materiales. Una serie de embajadas le dan forma. Y porque esas embajadas se dirigen al rey Alfonso de Castilla presentándole una parte del botín de las batalles, depende de las batallas por completo ("Desta batalla que avemos arrancado; / al rey Alfons que me a ayrado / quierol enbiar en don treínta cavallos," 814-816). Tres son por eso los momentos del segundo tema, y consiste cada uno en una entrevista con Alfonso: una en el primer cantar y dos en el segundo. Aparecen en forma graduada: ampliándose, al compás que aumenta el botín de la batalla, el presente que se hace al soberano y el favor con que éste corresponde. Crece a la vez la parte narrativa.

Dibuja el tema al Cid como vasallo (su relación con el monarca, su actitud hacia él y su respeto, su empeño en continuar a su servicio): "Con Alfons mio señor non querría lidiar" (538). La dependencia se concibe como algo positivo; es decir, la sujección al señor defiende al súbdito y le introduce además en un sistema dentro del cual funciona y se realiza. Se restringe su movimiento, como resultado; pero la restricción precisamente es la que le defiende y le asegura, la que da sentido a su existencia. La ley encarna esa relación: emanando del monarca, sujetando a los vasallos, ligando los diversos elementos, protegiendo, en suma, a la sociedad entera.

La dependenica, por otra parte, y en un plano más alto, expresa—como el tema anterior—el sentido de la vida del hombre en relación con

este mundo y con el otro. Ella explica la pirámide que da forma en el Románico a las instituciones familiares, sociales y políticas (el matrimonio, los estamentos diferentes, las distintas jerarquías). Ella explica también la relación que con Dios liga a los hombres, la naturaleza de los vínculos que atan al Creador con las criaturas. De ahí la claridad que caracteriza a ese momento, la seguridad que nos produce esa masa feudal, pesada y protectora, que reflejando el Jerusalén celeste dirige el paso de los hombres y les defiende de la maldad y del poder de sus enemigos.

Tema III: superioridad

El tema tercero, que se eschucha en Vivar y como los anteriores en Sevilla, comienza cuando los otros han sido ya iniciados. Se desarrolla a través de una serie de enfrentamientos entre el Cid y otros personajes, los cuales—a diferencia de lo que sucedía en el tema de la reconquista—pertenecen a la misma fe del caballero, son cristianos. Los enfrentamientos, pues, son la forma que el tema de la superioridad adopta para expresarse. Consisten siempre en un episodio bélico al que se yuxtaponen episodios cómicos. El tema se levanta sobre tres momentos esenciales: en el cantar primero, el combate contra el conde de Barcelona; en el tercero, el choque en Valencia y en Corpes con los Infantes, y, luego, en Toledo y en Carrión, el juicio ante el soberano. También aparecen los enfrentamientos en forma graduada; es decir, su extensión narrativa y su intensidad dramática van creciendo al compás que los episodios se suceden. Como por otra parte, desde el segundo de sus momentos, son dos los personajes que al Cid se contraponen—es decir, los dos Infantes—se establece dentro del tema una estructura dual que explica el carácter bimembre (bélico/cómico) de sus episodios, y que le diferencia por completo de los dos temas anteriores.[3]

Dibuja el tema al Cid también como guerrero, pero expresando ahora, a través de la superioridad física que implican las batallas, la superioridad moral del caballero ("El rey alçó la mano, la cara se snatigó: / Hoy lo juro par sant Esidre el de León / que en todas nuestras tierras non ha tan buen varón," 3508-3510). Por eso que no se enfrente a los personajes sobre una base religiosa y que pierda la guerra, por lo tanto, su carácter transcendente. No se trata de una guerra divinal; no aparece la ayuda divina, ni las llamadas de socorro ni las acciones de gracia. Sencillamente, lo que expresa el tema es cómo la conducta, y no la propia sangre o la gracia de los que están de alguna forma por encima, ennoblece a la persona. La consecuencia, incluso, puede ser más terminante: es la conducta la que ennoblece a la propia sangre o a los que están de alguna forma por encima ("Oy los reyes dEspaña sos parientes son, / a todos alcança ondra por el que en buena naçió," 3724-3725).

El tema—por su propia naturaleza—se transcendentaliza: de la conducta del caballero nos lleva a la conducta de los hombres, e indica como de los méritos temporales dependen en absoluto los premios eternos.

Las espadas

Todos los motivos y elementos sostienen la estructura señalada y descubren el sentido que hemos puesto de manifiesto. De ahí que podamos vislumbrar sentido y estructura incluso si analizamos pequeñas unidades, materiales al parecer tan solo secundarios. Eso es precisamente lo que pretendemos al estudiar las espadas del Cid en el poema. Cuatro son las que se le atribuyen de manera definida:[4] la primera—Colada—es la que gana Rodrigo al conde don Ramón de Barcelona ("Vençido a esta batalla el que en buena nasco; / al comde don Remont a preson le a tomado; / hi gañó a Colada que más vale de mill marcos," 1008-1010); la segunda y la tercera son aquéllas que cambia el Cid con los Infantes de Carrión cuando el rey Alfonso se los ofrece como esposos de sus hijas ("Luego se levantaron iffantes de Carrión, / ban besar las manos al que en ora buena naçió; / camearon las espadas antel rey don Alfons," 2091-2093); la cuarta—Tizón—es la que gana el Campeador al moro Bucar en el cantar tercero ("Mató a Bucar, al rey de allén mar, / e ganó a Tizón que mill marcos d'oro val," 2425-2426).

Cuatro espadas, que al ir unidas la segunda y la tercera—que el Cid cambia con sus futuros yernos—, forman tres unidades separadas; y que, por otra parte, al relacionarse la primera con la cuarta—por venir de príncipes vencidos y por mostrar la gloria del guerrero—constituyen dos grupos. Cuatro espadas que además, al pasar todas al poder de los Infantes—la segunda y la tercera en el cambio junto al Tajo y la primera y la cuarta en la despedida de Valencia—dan lugar a una unidad más simple y transcendente.

Cada una de las tres unidades, como veremos enseguida, se identifica con uno de los temas que anteriormente analizamos. En efecto, la segunda espada y la tercera se relacionan con el de la dependencia; es decir, con el tema que de modo insistente y repetido supedita la voluntad del vasallo a la autoridad del monarca. Eso exactamente es lo que aquellas dos espadas representan. Recordemos lo que asegura el Cid cuando Alfonso pide por primera vez sus hijas para los Infantes: "Deste casamiento non avría sabor" (1939). Esa es también la actitud de Rodrigo cuando, en la entrevista junto al Tajo, propone el rey oficialmente el matrimonio: "Non abría fijas de casar—repuso el Campeador—, / ca non han grant hedad e de días pequeñas son" (2082-2083). Sin embargo, y a pesar de la repugnancia que esas afirmaciones implican, somete a la del rey su voluntad el vasallo: "Afellas en vuestra mano don Elvira e doña Sol, / dadlas a qui quisiéredes vos, ca yo pagado so" (2088-2089). Es entonces cuando las espadas aparecen y, precisamente, como señal de sometimiento: "Graçias, dixo el rey, a vos e a tod esta cort. / Luego se levantaron iffantes de Carrión, / ban besar las manos al que en ora buena naçió; / camearon las espadas antel rey don Alfons" (2090-2093).

El tema de la conquista y el de la superioridad, porque se apoyan en batallas, presentan al Cid como guerrero; y como atributo del guerrero funcionan entonces las espadas: como símbolo diferenciador e

indicativo. Por eso, las dos espadas que se relacionan con estos temas tienen una mayor importancia, en cuanto espadas, y se destacan con una luz más fuerte. En los dos casos conocemos su nombre; tienen las dos un mismo, y extraordinario, precio: del príncipe cristiano que al oponerse al Cid da lugar al primer enfrentamiento, se relaciona con el tema de la superioridad y en cierto modo lo encarna y significa. Es decir, el Cid, al apoderase de ella, vence al conde, y al vencerlo se honra y lo supera ("Al comde don Remont a preson le a tomado; / hi gañó a Colada que más vale de mill marcos. / Y venció esta batalla por o ondró su barba," 1009–1011). Tizón, por otra parte, al proceder de manos de un rey moro, se relaciona con la reconquista, y también en cierta manera la encarna y significa. Es decir, el Cid al apoderarse de ella vence a Bucar, y con la victoria se honra como en el caso precedente ("Mató a Bucar, al rey de allén mar, / e ganó a Tizón que mill marcos d'oro val. / Venció la batalla maravillosa e grant. / Aquís ondró mio Çid e quantos con elle están," 2425–2428). Pero además ahora su victoria sujeta los moros a los cristianos, y extiende el poder de éstos hasta el punto de que al otro lado del mar se temen sus conquistas: "Allá dentro en Marruecos [dice el Cid], o las mezquitas son, / que abram de mi salto quiçab alguna noche / ellos lo temen, ca non lo piensso yo: / no los iré buscar, en Valençia ceré yo, / ellos me darán parias con ayuda del Criador" (2499–2503).[5]

La gran batalla en la que se derrota a Bucar hace resonar de nuevo el tema de la reconquista. Une de esa manera la ya terminada melodía a la del tema de la superioridad que entonces se desarrolla, y prepara así el grandioso desenlace del poema. De modo semejante se unen ahora, para no separarse más, las dos espadas que representan a los temas. Aparecen en manos del Campeador primero ("Mio Çid Roy Diaz, el Campeador contado, / con dos espadas que él preçiaba algo / por la matança vinía tan privado," 2433–2435); pasan después a los Infantes ("Darvos he dos espadas, a Colada e a Tizón, / bien lo sabedes vos que las gané a guisa de varón," 2575–2576). De esa manera las cuatro espadas, igual que sucede con los temas, convergen en los Infantes, como si para ellos hubieran sido todas destinadas. Y tras el crimen que estos realizan, el Cid, sujetándose a las leyes establecidas, somete al rey su pleito, y gracias al veredicto de las cortes y con la ayuda de los desafíos vence a sus yernos y los supera.

Se escuchan, pues, en los últimos episodios, todavía los tres temas, aunque, como hemos advertido, han terminado ya el de la dependencia y el de la reconquista: sus melodías sirven tan sólo para recordar lo hecho, para sostener el tema de la superioridad y para magnificar el desenlace. Pero no aprecen todas las espadas; faltan las que con la dependencia se habían vinculado. Es que el tema de la dependencia, sujetando más que nunca al vasallo, sometiéndole a leyes infinitas, y aun impidiendo su personal venganza, le da por fin el triunfo. De ahí que no rechace Rodrigo su obligación a someterse; sino que se someta con agrado. De ahí también que no reclame las espadas que ante el rey cambió con los

Infantes, porque ellas, más que amistad o más que parentesco, significan sujección a una voluntad más alta que custodia y asegura con su respaldo transcendente.[6]

Reclama el Cid, sin embargo, sus otras dos espadas, porque el significado de éstas es distinto. Colada, que fue del conde don Ramón de Barcelona, representa, de acuerdo con su tema, la superioridad moral del caballero. Abandonarla en manos de los que deshonraron a sus hijas hubiera equivalido a abandonar su honra, a destruir esa superioridad que le acompaña; recuperarla, en cambio, significa recuperar aquélla, situarse por encima de sus enemigos. Tizón representa la reconquista, no puede tampoco, por eso, quedar en manos de los Infantes que habían demostrado su cobardía en la guerra contra el moro—en el episodio de Bucar, precisamente—. Dejar a Tizón significaría negar la reconquista; recuperarla, en cambio, mantenerla y continuarla. Así, pues, que estas espadas se reclaman: "Diles dos espadas a Colada e a Tizón / —estas yo las gané a guisa de varón,— / ques ondrassen con ellas e sirviessen a vos; / quando dexaron mis fijas en el robredo de Corpes, / comigo non quisieron aver nada e perdieron mi amor; / denme mis espadas quando mios yernos non son" (3153–3158).

A esas espadas se encomienda, por eso, la glorificación final del cabellero; ellas se encargan—ayudando la reconquista a la superioridad—de elevar al Cid sobre sus enemigos. De ahí que tras recuperar el héroe las espadas, las ceda a los paladines que en el reto contra sus yernos van a representarle. A Pero Bermúdez, que desafía al Infante don Fernando ("Riébtot el cuerpo por malo e por traidor," 3343) le entrega Tizón ("A so sobrino don Pero por nombrel llamó, / tendió el braço, la espada Tizón le dio; / «Prendetla, sobrino, ca mejora en señor»," 3188–3190). A Martín Antolínez, que desafía al Infante don Diego ("Hyollo lidiaré, non passará por al," 3367), le entrega Colada ("Martín Antolínez, mio vassallo de pro, / prended a Colada, ganéla de buen señor," 3193–3194).

En el combate, por supuesto, espadas y paladines se identifican; hasta el punto, que la victoria parece deberse más a las armas que a los caballeros. Primero cuando los Infantes se oponen a la utilización de las espadas ("Andidieron en pleyto, dixiéronlo al rey Alfons, / que non fossen en la batalla Colada e Tizón," 3554–3555); después, en la derrota de cada uno de los dos hermanos: en la derrota de don Fernando ("En elle dexó la lança e mano al espada metió, / quando lo vido Ferrán Gonçálvez, conuvo a Tizón; / antes que el colpe esperasse dixo: «Vençudo so»," 3642–3644); y en la derrota de don Diego ("Quando este colpe a ferido Colada la preçiada, / vido Díag Gonçalvez que no escaparíe con el alma," 3657–3658; "Essora el iffante tan grandes vozes dava: / «valme, Dios glorioso, señor, cúriam deste espada!». / El caballo asorrienda, e mesurándol del espada, / sacól del mojón; don Martino en el campo fincava," 3664–3667). Así, pues, con el triunfo se honran los guerreros, y muy especialmente las espadas se glorifican. Unos y otras, además, y sobre todo, exaltan a Rodrigo.

Quizá lo único que a nuestro juicio, de maravilloso haya en el poema —y sobre esto se ha discutido mucho—se enlace a las batallas. No tiene que ver, sin embargo, con diferencias numéricas entre los ejércitos o con hazañas descomunales de sus héroes. Tiene que ver tan sólo con la certeza natural o sobrenatural que precede al triunfo ("Albricia, Álbar Fáñez, ca echados somos de tierra / mas a grand ondra tornaremos a Castiella," 14-14a; "El ángel Gabriel a él vino en visión: / «Cavalgad, Çid, el buen Campeador . . . / mientra que visquiéredes bien se fará lo to»," 407-409; "Antes que ellos lleguen al llaño, presentémosles las lanças / por uno que firgades, tres siellas irán vázias. / Verá Remont Verenguel tras quien vino en alcança," 996-998). Tiene que ver también con el maravilloso resplandor que nimba la victoria ("Hido es el comde, tornós el de Bivar, / juntós son sus mesnadas, conpeçós de alegrar / de la ganançia que han fecha mmaravillosa e grand," 1082-1084; "E ganó a Tizón que mill marcos d'oro val. / Venció la batalla maravillosa e grant," 2426-2427). Certeza y resplandor que en vez de dar a los hechos un carácter fabuloso los iluminan y explican en términos románticos.

Ese resplandor precisamente, en uno de los momentos esenciales del poema,[7] se traslada a las dos espadas, y entonces, creciendo como nunca, convirtiéndose y convirtiéndolas en una verdadera maravilla, asombrando a los que pudieron contemplarlas y a los que ahora se asoman a la obra; las espadas transcienden con su luz todo el poema, concentran y explican su sentido, envuelven al Cid en un halo deslumbrante que le convierte en el primero de los hombres de Castilla, en el símbolo más alto —en el "superior" de acuerdo con su tema—del héroe y del guerrero;[8]

Sacaron las espadas Colada e Tizón,
pusiéronlas en mano del rey so señor;
sacan las espadas e relumbra toda la cort,
las mançanas e los arriazes todos d'oro son;
maravíllanse dellas los omnes buenos de la cort.
A mio Cid llamó el rey las espadas le dio;
reçibió las espadas, las manos le besó,
tornos al escaño dont se levantó.
En las manos las tiene e amas las cató;
nos las pueden camear, ca el Çid bien las connosçe;
alegrósle tod el cuerpo, sonrrisós de coraçón,
alçava la mano, a la barba se tomó:
«par aquesta barba que nadi non messó,
assís irán vengando don Elvira e doña Sol» (3175-3187).

Joaquín Gimeno
University of California
Los Angeles

1. Parto del artículo de Joaquín Casalduero "El Cid echado de tierra," recogido ahora en *Estudios de literatura española* (Madrid: Gredos, 1973), págs. 26-52. Conservo, aunque con distinto nombre, dos de los temas que él señala (el de la reconquista y el de la dependencia). Difiero en el tercero: el de la superioridad. A lo largo de mi estudio utilizo con frecuencia el artículo citado y también "El sentido de la naturaleza en la Edad Media" que Casalduero recoge en el mismo libro (págs. 11-25).

2. Hago todas las citas por la edición de Ramón Menéndez Pidal, *Cantar de Mio Cid. Texto, gramátgica y vocabulario* (Madrid: Espasa-Calpe, 1956), vol. 3. Añado tras la cita el número del verso.

3. Obsérvese, por otra parte, que, como ya hemos indicado, los otros dos temas se relacionan, puesto que de las batallas dependen las embajadas.

4. No son éstas las únicas espadas del Cid a las que alude el poema, pero sí las que se destacan. Habría que contar, sin embargo, otra primera: la que el Cid usa antes de ganar a Colada; pero al ser luego substituida por la última se identifica con ella en lo que a su función se refiere.

5. Colada y Tizón para Eleazar Huerta se "cidifican"; en cierta manera se relacionan con la honra y la justicia. Véase *Indagaciones épicas* (Santiago de Chile: Estudios Filológicos, anejo 2, 1969), pág. 20.

6. No negamos, por supuesto, que el cambio de las espadas signifique además alianza o parentesco como afirma Menéndez Pidal en *op. cit.*, vol. 2, pág. 661.

7. Luego, en otro momento igualmente importante—en el combate entre Martín Antolínez y el Infante don Diego—, vuelve Colada a cobrar el mismo maravilloso resplandor del que hablamos: "Relumbra tod el campo, tanto es linpia e clara" (3649).

8. Este episodio y sobre todo el del combate en Carrión sirven para estudiar la mitificación de las espadas a Eleazar Huerta (*Poética del Mio Cid*, Santiago de Chile: Ediciones Nuevo Extremo, s.f., pág. 208-212) y a Edmund de Chasca ("Composición escrita y oral en el *Poema del Cid*," *Filología*, 12, 1969, pág. 87).

New Myths from Old: Lope Metamorphosizes Ovid

The myths of Orpheus and Eurydice and of Cephalus and Procris, both of which had received their best known classical treatment in Ovid's *Metamorphoses*,[1] provided the inspiration for scores of fictional, dramatic and poetic works in Spain during the sixteenth and seventeenth centuries. Lope de Vega adapted these myths in two of his late plays, *El marido más firme* (1620–21) and *La bella aurora* (probably 1620–25).[2] Lope's principal source for both plays was Ovid's *Metamorphoses*, but there is reason to suppose that he relied more heavily on Jorge de Bustamante's Spanish translation of that work than on the Latin original. This "translation"—really a paraphrase—includes many popular accretions to the myths which were not present in Ovid's text.

Ovid, apparently assuming that his audience would be familiar with Orpheus, does not bother to explain who he was but begins his story very abruptly at the beginning of Book X of the *Metamorphoses*. Bustamente, however, immediately follows his first mention of Orpheus with a description of the power of Orpheus' music: "el qual era tan excelente musico de vihuela que los rios se deteniã a oyrle: y los mõtes y las piedras y arboles todos veniã juntos. pues assi mismo veniã los animales que por todas aquellas partes habitauã con gran admiracio a escucharle: y lo mismo hiziera el dios Febo si alli se hallara dexando su arco y saetas y otra qualquier cosa que cuidado le pudiesse dar por estar mas atento ala dulcedumbre y suauidad dela musica. Pues por esta manera tanbien se dentia el ayre y se sosegauã los vientos y dexauã de bolar las aues que en ellos andauan."[3] Lope seems to have imitated and improved upon this passage when in Act I of *El marido más firme* he had Fabio tell Orfeo:

> . . . en este prado
> Los árboles te siguen, y en el viento
> Las aves a escucharte se han parado,
> De aqueste río el líquido elemento
> Cubrió las ondas de silencio helado,
> Y te oyeron sus íntimos vecinos
> Debajo de doseles cristalinos.
> Estaban los leones, y pintados
> Tigres, como de pórfidos de fuentes,
> De tu divino canto transformados,
> Y suspensos los ojos transparentes;
> Hasta los elementos concertados
> Dejaron los enojos diferentes,
> Haciendo por tu dórica armonía
> Con detener el sol, mayor el día.[4]

Bustamante also inserts the story of Aristaeus' pursuit of Eurydice, which led to her death. However, he does not mention Aristaeus' distinction as inventor of bee-keeping, which Lope seems to have adopted directly from Virgil. For Ovid, Virgil and Bustamente, Aristaeus was a shepherd. Lope, perhaps in order to justify his description of *El marido más firme* as a *tragedia*, makes his Aristeo a "Príncipe de Tracia" who disguises himself as a shepherd in order to court the nymph Eurídice.[5]

Ovid begins the story of Orpheus by stating that the god Hymen was summoned by Orpheus "Ciconumque ad oras," which Bustamante translates as "ala tierra de los Aconios," adding by way of explanation: "q̃ es ahora llamada Tracia endonde habitaua Orfeo" (131r). Aristeo, the first major character to appear in Lope's play, explains how he became infatuated with Eurídice when he saw her while traveling through the country on a hunting trip. Perhaps Lope originally meant to make Aristeo Eurídice's sovereign and then changed his mind. In any case, after presenting Aristeo as "Príncipe de Tracia," Lope went on to portray him as on a hunting trip away from his own kingdom. His prolonged absence from the kingdom would lead to his being overthrown, a major factor in the play's subplot. Hence the action of the play could no longer take place in Thrace, as it had in Ovid's version. It is not until halfway through the third act that we discover that the story occurs in Thebes, when the character Fílida thanks Aristeo for bringing the beehives "Desde los valles de Tracia/ A las montañas de Tebas . . ." (p. 203).

Lope again departs from tradition by making the setting of *La bella aurora* Thebes and the surrounding woodland, though both Ovid and Bustamante had placed the story in Athens. The evidence for Lope's borrowing from Bustamante is somewhat more substantial in *La bella aurora* than in the earlier play. In Ovid's text Procris' father is called Erechtheus. Both Bustamante and Lope hispanicize the name as Ericteo. Bustamante calls Ovid's *jaculum*—the magic weapon given by Diana to Procris, which results in the latter's death—a *dardo*, and Lope follows his lead, though he could have used *venablo* or another word. For Ovid Aurora is *dea*, a goddess. Bustamante, however, introduces her as "vna nymfa," and for Lope a nymph she remains. When Cephalus begins to suspect that Procris has been unfaithful to him, Ovid has him muse that "facies aetasque iubebat/ credere adulterium." It is Procris' beauty and youth that make him fear adultery. Bustamante elaborates: "por cuya causa siẽdo ymportunada de algunos mãçebos no era marauilla auer hecho algun yerro" (102v). Lope's Céfalo remarks: "Es sola, es moza, es hermosa:/Tiene gallardos mancebos/ Tebas, y tan atrevidos,/ Que a nadie guardan respeto" (p. 229).

When Cephalus decided to return home and test his wife's fidelity, Ovid states that Aurora changes his form so that he would be unrecognizable to Procris. Bustamante, however, has Cephalus disguise himself as a merchant and offer her jewels and wealth, and Lope follows suit. Henry M. Martin, failing to find Cephalus' disguise as a merchant in any

classical source, argued that Lope must have taken it from Boccaccio's *Genealogie Deorum*,[6] but as we can see, Lope could have found the detail in a source closer to home.

The myth's final tragedy results form a misunderstanding. Once Cephalus and Procris had been reconciled, Cephalus resumed his habitual hunting expeditions. Hot and tired from pursuing game, Ovid recounts, he would stretch out in the shade and summon *aura*. Since the Latin word *aura* means "a gentle breeze," Ovid did not need to explain it. Procris would of course mistake the word for the name of a nymph. When Bustamante uses the word *aura*, he immediately explains: "q̃ es vn ayre muy fresco" (103v). When Lope's Céfalo calls upon *aura*, his servant Fabio asks: "¿Quién es Aura?" and Céfalo replies: "El viento manso/ Que por estas hojas suena" (p. 219).

Lope's obsequious biographer Montalván stated that the poet "de cinco años leía en romance y latín,"[7] and Lope himself boasted in his *Dorotea* of his "exercicio grande de la (lengua) latina."[8] Most Lope scholars have tended, if not to accept these statements at face value, at least to support Lope's claims to classical scholarship. Thus Menéndez y Pelayo insisted that Lope was "mucho más culto y leído de lo que generalmente se supone," that he treated the classical myths "con cierta fidelidad histórica" and that "voluntariamente no las altera ni desfigura."[9] Rudolph Schevil claimed that "Lope's education must have been excellent: his information is astounding, and the evidence leads one to believe that he read the classics continually, and, at all events, as regards the Latin authors, in the original."[10] It was perhaps Schevil's awareness that Lope's practice in his mythological plays belies this claim which led him to assert that these plays "do not represent Lope's most characteristic use of material from Ovid. . . ."[11] However, in recent years sufficient doubts about Lope's knowledge of the classics have been voiced to lead Joaquín de Entrambasaguas to state that "ningún aspecto de la cultura de Lope de Vega ha sido tan traído y llevado . . . como el de su conocimiento de la lengua latina."[12] The limitations of the present article prohibit my entering into the debate on this vexed quesiton at the moment. I wish merely to state that if I am correct in believing that Lope's principal source for *El marido más firme* and *La bella aurora* was Bustamante's translation rather than the Latin original of the *Metamorphoses*—and I would be the first to admit that the evidence presented here is less than conclusive—this fact will contribute to the arsenal of those who doubt Lope's claims to classical erudition.

There can be no doubt at all that Lope altered the myths of Orpheus and Eurydice and of Cephalus and Procris in his dramatic adaptations of them, but I would argue that in at least some aspects the changes he introduces are embellishments rather than disfigurements.

In Ovid's account Orpheus is presented as having shunned the love of women after his second and final loss of his beloved wife. Lope makes this character trait precede Orpheus' first encounter with Eurydice.

Orpheus' scorn for sexual love constitutes a sort of hamartia. Though he sings the praise of the other gods, he despises Venus. The play's tragic dénouement results from the goddess' revenge. Lope carefully integrates this theme into the play's structure. Urged by her father to marry, Eurídice visits a shrine of Venus to consult the goddess about the outcome of her prospective marriage. Venus warns her that it will be "breve, gustoso, perdido." Summoned by Orfeo, Venus attends his wedding, and a further presage of tragedy occurs when the goddess' torch sputters and goes out. In Ovid's text it was Hymen who attended the wedding. Bustamante added the presence of Juno, but Lope substituted Venus for Juno. Lope makes further use of foreshadowing when he has a portrait of Eurídice, erected to decorate the wedding, fall to the ground and then miraculously rise again.

Eurídice is also endowed with an element of harmartia which gives a semblance of poetic justice to her punishment. Secure in her love for Orpheus, she believes herself the unique exception to the rule that there can be no love without jealousy and even goes so far as to doubt the existence of jealousy:

> Yo sola, de tus iras,
> Libre, amando salí: libre me veo;
> Sospechas ni mentiras
> No me han dado temor, ni apenas creo
> Que hay celos más que el nombre,
> Ni que los tiene la mujer del hombre (pp. 187–88)

Though Virgil and Bustamante had presented Eurydice as the innocent victim of Aristaeus' amorous aggression, Lope makes her partially responsible for her death. She sins against love by believing a false report that Orfeo was unfaithful to her and is lured to the spot where Aristeo awaits her by the desire to confirm her unfounded suspicion. When Orfeo arrives as she is dying and asks who killed her, she rightly replies: "Tus celos, esposo mío" (p. 198). The changes Lope introduces into Ovid's tale humanize it and make it more complex and interesting.

This is even more true in the case of *La bella aurora*. In Ovid's text Aurora abducted Cephalus *invitum*, i.e., against his will, and he never succumbed to her blandishments. He thought only of his beloved Procris and spoke of her continually until Aurora finally angrily sent him home to her. Bustamante, on the other hand, presents Cephalus as having been temporarily won over by Aurora's flattery: "al fin tanto supo el aurora lisongearme que por mi amiga la tome: y assi juntos el vno del otro algun tiẽpo nos gozamos"(101^{v}). Lope's Aurora is a sorceress who bewitches Céfalo, causing him to forget his wife and become her lover until his servant Fabio reveals what has occurred. The enchantment mitigates Céfalo's guilt for having betrayed his wife, but still the knowledge of his reluctant infidelity should have prevented him from judging her with

undue harshness. When he sets out for home after spending a year away from his wife, Céfalo himself says that it is ". . . con vergüenza y con razón turbada/ De ver que la ofendí" (p. 229).

Lope changes Procris' name to Floris probably, as Menéndez y Pelayo supposed, for reasons of euphony.[13] I have already mentioned the fact that when Cephalus decides to test his wife's faithfulness, Ovid facilitates this by having Aurora magically change his appearance. Bustamante and Lope instead have Cephalus disguise himself as a merchant, which adds to the play's verisimilitude, and in Lope's play Céfalo also counts on the change he has undergone in a year to keep his wife from recognizing him. According to Ovid it was Cephalus' *census* ("presents") and *munera* ("gifts") which finally caused Procris to hesitate. Bustamante more specifically casts the blame on "grãdes joyas y riquezas." Bustamante then adds insult to injury by having Cephalus state that when he pursued Procris to beg her pardon, he told her: "Señora no pienses que soy tan simple que me espante delo que tu hiziste y que no se q̃ no ay muger enla vida tan honesta y casta q̃ al fin no sea de carne y vencida de vn hombre si mucho tiẽpo la sigue y cõ dadiuas y promesas de contino la cõbate" (p. 102v). Lope's Floris, as she later explains to Diana, was not tempted by bribes:

> Mas porque el retrato,
> El rostro y presencia
> De mi esposo vía,
> Alguna flaqueza
> Repartí a los ojos,
> Permití a la lengua . . . (p. 233)

It is interesting to note that Cervantes in his *Curioso impertinente*, also inspired by the Cephalus and Procris myth,[14] likewise had his heroine Camila succumb not to bribes but only to passion. This insistence that love is more powerful than greed makes both Cervantes' and Lope's stories more romantic and more palatable to the modern reader.

Lope unifies his play by omitting Ovid's irrelevant tale of the magic hound Laelaps. As was often his practice, he harmonizes the beginning and end of his play by introducing a scene early in Act I in which Céfalo, while out hunting on a hot afternoon, stretches out and summons *aura*, just as he will do at the play's tragic conclusion. As in *El marido más firme*, Lope adds a further note of foreboding early in *La bella aurora* when he has Floris tell Céfalo, who is about to leave on a hunting trip: "Temo que os he de perder,/ Porque me suele decir/ El alma muchas verdades" (p. 215).

Perhaps the most interesting thing about Lope's treatment of these two myths is the way in which he has blended them, superimposing elements of each one on the other. The two plays complement each other and form a sort of dramatic diptych. As told by Ovid, the stories seem to

have little in common. It appears that the original common denominator for Lope was the fact that both Orpheus and Procris were considered models of conjugal fidelity. Orpheus remained faithful to Eurydice even after her death, and Procris remained true to Cephalus despite his prolonged absence, his dalliance with Aurora and his unjustified harshness towards her. Hence Lope called the first play *El marido más firme* and concluded *La bella aurora* with the words: "Y acabe aquí la tragedia/ De la mujer que ha tenido/ Más desdicha y más fermeza" (p. 248). Both myths are of course stories of love triangles, and the fact that Eurydice was traditionally associated with the dawn may have offered another link.[15] Both Orfeo and Aristeo compare Eurídice to Aurora in Lope's play.

It is clear that Lope had the myth of Cephalus and Procris in mind while composing *El marido más firme*. Hunting expeditions figure prominently in Ovid's story of Cephalus and Procris but are totally absent from his tale of Orpheus and Eurydice; yet Lope begins *El marido más firme* with a hunting scene. In his *Ars amatoria* Ovid summed up the lesson to be derived from the story of Cephalus and Procris as follows:

> Nec cito credideris: quantum cito credere laedat,
> Exemplum vobis non leve Procris erit . . .

The story is a warning to women in love not to be too easily led into jealousy by evil gossip or the appearance of wrongdoing. This is likewise the moral of Lope's *El marido más firme*, and the whole episode in which Eurídice is led to believe that Orfeo is having an affair with a nymph, goes to spy on him and is thereby led to her death is an obvious imitation of Ovid's version of Cephalus and Procris.

In both plays Lope introduces a fourth major character, thus changing the love triangle into a quadrangle. Eurídice is given a jealous rival in the character Fílida; and in *La bella aurora* Prince Doristeo contends with Céfalo for the love of Floris. The name Doristeo seems to have been adapted from the Aristeo of *El marido más firme*. It is also perhaps noteworthy that the *gracioso* in both plays is called Fabio, though this was one of the names most commonly used by Lope for such characters.[16] I have already mentioned that Lope sets the action of both plays in Thebes, though this was not the setting for either story in Ovid.

In some ways *El marido más firme* seems to have served as a sort of rough draft for the much more poetic and better realized *La bella aurora*. In the subplot of *El marido más firme* Prince Aristeo of Thrace, detained in Thebes by his love for Eurídice, is overthrown by his vassal Albante. While in Thebes Aristeo becomes a shepherd and works for Claridano, father of Albante and Fílida. When Albante comes to Thebes to murder Aristeo, he is led to believe that Aristeo has dishonored Fílida. Orfeo, immediately after his definitive loss of Eurídice, intervenes between the

two men, persuading Albante to restore Aristeo to the throne on condition that Aristeo marry Fílida. The *gracioso* Fabio then decides to marry the minor female character Dantea. The double wedding is an ending more appropriate for comedy than for tragedy. Though I agree with Diego Marín that Orfeo's intervention "viene a ilustrar el dulce espíritu armonizador de Orfeo al reconciliar a los contendientes y contribuir a la felicidad ajena, mientras él renuncia el amor de Fílida por guardar fidelidad a la esposa perdida,"[17] I still think that this ending detracts from the play's pathos. Another serious flaw of *El marido más firme* is the *gracioso* Fabio's coarseness and cynical jokes, which occur in such unsuitable moments as Eurídice's death scene, robbing what should be one of the play's most poetic moments of its poignancy.

In *La bella aurora* Lope has avoided such jarring notes and has created a masterpiece of dramatic poetry. The *gracioso* is no longer ill-humored and sarcastic. He still offers an element of comic relief, but his interventions are more opportunely timed. The prince Doristeo is a much nobler and more admirable character than his counterpart Aristeo. When Aristeo's attempts at seduction failed, he did not hesitate to rape Eurídice. Doristeo realizes that he has a duty to give an example to his subjects and, besides, he truly loves Floris and can therefore find no pleasure in her pain and will not accept her love unless it is freely given. He rejects his servant Perseo's suggestion that he kill Céfalo. He is unselfish enough to be able at last to admire Floris' fidelity. He joins Céfalo in lamenting her death and orders her entombed "en oro y jaspe." Even Aurora, although she bewitched Céfalo in order to make him her lover, is unwilling to keep him with her against his will after he has learned the truth. "No hay mujer tan vil," she tells him, "ni de tan bajo sujeto,/ Que quiera un hombre forzado" (p. 229).

In *El marido más firme* Eurídice's death resulted from the jealousy and malice of Fílida and Aristeo. In *La bella aurora* the shepherd Felicio, in an attempt to lure Floris to a meeting with Doristeo, tells her that her husband has been in love with a nymph. This is at least true. When Floris tries to learn the identity of Céfalo's paramour from Aurora's servant Belisa, Belisa kindly tries to put her mind at rest, advising her that:

> Ya que has vuelto a ser esposa
> De Céfalo, sin temor
> Vive, que el pasado amor
> De quien aquí le quería,
> Se templó desde aquel día
> Que conoció tu valor (p. 245).

Only when Floris continues to importune her does she finally part with the information that the nymph's name begins with the letters A-U-R. This of course leads to Floris' fatal mistake.

Donald Larson has written recently that the concept of love that governs Lope's late plays is:

> very different from the concept of love that informs the early honor plays. No longer is love a mere temptation of the flesh, the yearning, normal to the young at least, for physical fulfillment. It has become in these late honor plays a ferocious passion, a force so powerful that the will is not simply inclined under its weight but totally subjugated. It is an emotion that arises spontaneously, grows with astonishing rapidity, and ends by taking control of the entire being. Once in command, it has but one desire: to perpetuate itself. To this desire, everything is sacrificed—convention, scruples, shame . . . Clearly, this kind of love is a disease, a disease whose symptoms the patient may not repress and whose advance he is only partially capable of checking.[18]

He adds that this view of love's irresistible power and involuntary nature causes Lope to show greater compassion for lovers—even those who behave wrongly and must therefore be punished—in the late plays.

These comments hold true in a general way for the two plays we are examining, but this is not to say that the concept of love in the two plays is identical. Images of love as disease, madness and poison occur with unusual frequency in *El marido más firme*. The tone of the play is generally cynical and bitter. Venus is an implacably vengeful goddess who delights in tormenting mortals. Love is powerless to resist the attacks of envy, jealousy and disillusionment. Honor, chastity, fidelity—all are empty words, frauds resulting from man's almost inexhaustible capacity for self-deceit. Under these circumstances Orpheus' phenomenal faithfulness is futile and gratuitous. The play as a whole tends to support Fílida's judgment of Orfeo: "¿Puede haber locura igual,/ Puesto que ha sido firmeza?" (p. 202).

We don't know how much time elapsed between the composition of the two plays, but it is safe to assume that something happened in that time to renew Lope's faith in a gentler sort of love, a love which could ennoble and which offered rewards that amply compensated for the suffering it provoked. Perhaps this period saw a marked improvement in Lope's relationship with Marta de Nevares, which had earlier caused him inhuman torments, documented in graphic detail in his well known correspondence with the Duque de Sessa. At any rate, as we have already seen, the characters in *La bella aurora* reflect a more idealistic view of human nature than those in *El marido más firme*. Even the antagonists—Aurora and Doristeo—are less selfish and violent than their counterparts in the earlier play. The play's conclusion, though tragic, is in a sense a triumph of love. Floris' jealousy was motivated by her love for Céfalo, and she can die happy in the knowledge that her suspicions were groundless. Céfalo blames her death on the envious goddess Diana. This self-righteous and hypocritical goddess set herself

up as a paragon of chastity while secretly lusting after Endymion. Céfalo vows to throw her out of heaven. It is perhaps not too speculative to see in these ardent words Lope's reply to the, in his view, sanctimonious hypocrites who dared criticize the elderly priest's scandalous liaison with the beautiful young Marta. Their motive, Lope seems to say, was not outraged virtue but envy of his happiness. The play may also be a veiled warning to Marta not to believe the gossip of Lope's detractors.

Whatever the biographical circumstances surrounding the play's composition may have been, *La bella aurora* is a triumph of the human spirit, a work whose passionate lyricism has not been dulled by the passage of more than three centuries. Ovid's tale of Cephalus and Procris seems quaint and primitive by comparison with the complex human drama which Lope created out of the same raw material.

Michael McGaha
Pomona College
Claremont

Notes

1. The other principal classical sources for these myths were Virgil's versions of Orpheus and Eurydice in his *Fourth Georgic* (453–566) and Ovid's alternate version of Cephalus and Procris in the *Ars Amatoria* (III, 685–746). In *El mito de Orfeo en la literatura española* (Madrid: C.S.I.C., 1948), p. 25, Pablo Cabañas has argued that Virgil's version of the story of Orpheus and Eurydice was much more influential than Ovid's in Spanish literature. However, Virgil's influence is seen almost entirely in his having introduced the character Aristaeus and described Eurydice's death as resulting from a snakebite incurred while she was fleeing from Aristaeus' amorous advances. The other details of the myth almost invariably come from Ovid.

2. See Morley and Bruerton, *Cronología de las comedias de Lope de Vega* (Madrid: Gredos, 1968), pp. 599, 291.

3. *Libro del Metamorphoseos y fabulas del excelẽte poeta y philosopho Ovidio noble caualler Patricio romano . . .* (s.l.: 1546), p. 131[r]. All subsequent quotations of Bustamante's translation are from this edition and will be cited in the text by page number. For information regarding the various subsequent editions of Bustamante's translation see Theodore S. Beardsley, Jr., *Hispano-Classical Translations Printed Between 1482 and 1699* (Pittsburgh: Duquesne University Press, 1970), pp. 35–36.

4. *Obras de Lope de Vega*, ed. Marcelino Menéndez y Pelayo (Madrid: Real Academia Española, 1896), VI, 180. All subsequent quotations from the two plays by Lope are from this edition and will be cited in the text by page number.

5. As Edwin Morby has shown (in "Some Observations on *Tragedia* and *Tragicomedia* in Lope," *Hispanic Review*, 11 [1943], 196–97), Lope accepted the view that the characters of tragedy must be noble.

6. "Notes on the Cephalus-Procris Myth as Dramatized by Lope de Vega and Calderón," *Modern Language Notes*, 66 (1951), 239.

7. *Fama póstuma;* cited in Castro and Rennert, *Vida de Lope de Vega* (Salamanca: Anaya, 1968), p. 17.

8. Ed. Edwin S. Morby (Berkeley: Univ. of California Press, 1968), p. 294.

9. In the "Observaciones preliminares" to his previously cited edition of Lope's *Obras*, VI, xxiii.

10. *Ovid and the Renascence in Spain*, University of California Publications in Modern Philology, 4 (Berkeley: Univ. of California Press, 1913), 211.

11. Ibid., p. 222.

12. *Estudios sobre Lope de Vega* (Madrid: C.S.I.C., 1967), II, 507.

13. Op. cit., p. lxxv.

14. Albeit indirectly; Cervantes' immediate source was Ariosto's *Orlando Furioso*, Cantos 42–43, itself an adaptation of Ovid's version of Cephalus and Procris.

15. See Cabañas, op. cit., p. 22.

16. See S. Griswold Morley and Richard W. Tyler, *Los nombres de personajes en las comedias de Lope de Vega*, University of California Publications in Modern Philology, 55 (Berkeley: Univ. of California Press, 1961), 86–88.

17. *La intriga secundaria en el teatro de Lope de Vega* (Mexico City: Ediciones de Andrea, 1958), p. 145.

18. *The Honor Plays of Lope de Vega* (Cambridge: Harvard Univ. Press, 1977), p. 119.

Revista literaria de enfoque
crítico y creativo
dedicada a las literaturas
hispanoamericana, chicana, española y luso-brasileña

El consejo de redacción les extiende una sincera invitación a que colaboren con el próximo número de MESTER.

Publicamos cuentos y poesía tanto como trabajos de crítica literaria. Pedimos que los cuentos y los poemas sean escritos en español o portugués y los ensayos críticos en cualquier idioma preferido por el autor. Asimismo, se les pide que lo enviado (por duplicado) siga el MLA Style Sheet, que los artículos se mantengan dentro del límite de quince páginas. Todos los manuscritos deben enviarse a:

MESTER
Department of Spanish & Portuguese
UCLA
Los Angeles, California 90024

Revista literaria de enfoque
crítico y creativo
dedicada a las literaturas
hispanoamericana, chicana, española y luso-brasileña

VOLUMEN VII MAYO DE 1978 NÚMEROS 1 Y 2

ÍNDICE

Caminante	Luisa M. Perdigó	2
The Worm and the Partridge: Reflections on the Poetry of Florencia Pinar	Alan Deyermond	3
César Vallejo y el "mito" del indio en un poema de *Trilce*	Charles B. Driskell	9
Son dos días para un jinete (América)	juan felipe herrera	19
Versos fáciles en arauco	Rosa Reeves	20
Tres Tristes Tigres: The Lost City	Bonnie K. Frederick	21
Entrevista a Manuel Scorza por Alda Teja		32
Nuevamente, qués poesía (La poesía falsificada)	Rodolfo E. Braceli	43
Hay en mí	Rodolfo Alonso	52
José Martí's Youthful Romanticism (1875-1876)	John A. Skirius	53
A materialização do amor	Miguel Barbosa	61
Lista de publicaciones recientes		92

VOLUMEN VIII ENERO DE 1979 NÚMERO 1

ÍNDICE

assinalatura	Ronald Sousa	4
Eça e Jung: Uma Análise do Onírico e da Arte n' *A Ilustre Casa de Ramires*	Bobby J. Chamberlain	5
Guzmán de Alfarache and Paradise	N. J. Rattey	18
Conversations with three Emeritus Professors from UCLA: John A. Crow, John E. Englekirk, Donald F. Fogelquist	Onofre di Stefano and Darlene Lorenz	29
A Pesca	José da Silva Gonçalves	43
Análisis de un soneto de Fernando de Herrera	Darlene Lorenz	49
Adiós al hombre	Gonzalo Navajas	54
Limbo	José S. Cuervo	56
Imago	José S. Cuervo	56
The Image of Language in Solórzano's *Las manos de Diós:* The Degradation and Subversion of Communication	David William Foster	57
Lista de publicaciones recientes		69

VOLUMEN VIII OTOÑO DE 1979 NÚMERO 2

ÍNDICE

Jardín de La Ceiba	Fernando Alegría	3
The Interpenetration of Some Ideas and Images in González Prada's Prose	John Skirius	4
Teatro brasileiro: encontro de perspectivas	Vicente Ataíde	18
Entrevista a José Agustín	Susan C. Schaffer	27
The Impact of Generative Grammar on Traditional Issues in Romance Philology	Ester Torrego	34
Arquetipos y mitos en *¡Ecué-yamba-ó!* de Alejo Carpentier	María Elena Francés-Benítez	41
Llegada de la primavera	José S. Cuervo	48
The Unholy Holyman in *Guzmán de Alfarache*	Irene F. Greenberg	49

Chicano Studies Center Publications

El Centro de Estudios Chicanos de la Universidad de California, Los Angeles ha definido entre la multiplicidad de sus actividades dirigidas a cumplir su responsabilidad social ante la comunidad mexicana de los E.E.U.U. los siguientes puntos:

1. El impulso y apoyo hacia el desarrollo de estudios chicanos y profesores.
2. El impulso de la investigación para el análises y solución sobre la problemática que afecta la realidad existencial del mexicano al Norte de México.
3. El desarrollo de la documentación, teoría y metodología para la incrementación de la literatura sobre la realidad del mexicano en E.E.U.U.
4. La utilización de los recursos de la universidad para el servicio de la comunidad mexicana.

La oficina de publicaciones lleva los siguientes objectivos:

—El estímulo sobre el desarrollo de las ideas.
—La publicación de investigaciones relevantes a la comunidad.
—El aumento en la calidad y variedad de la literatura sobre la población mexicana en E.E.U.U.
—La intensificación y enriquecimiento del diálogo intelectual Chicano.

Parte de esos objetivos se cumple por medio de las siguientes series de publicaciones:

Aztlán-Revista Internacional de Estudios e Investigaciones Chicanas.
Documentos de Difusión Inmediata.
Monografías.
Antologías.
Cuadernos Populares.
Bibliografías.
El Mirlo Canta de Noticatlan: Carta sobre Estudios Chicanos.

LAS SOLICITUDES Y SUSCRIPCIONES
DEBEN HACERSE A:

Chicano Studies Research Center Publications
University of California Los Angeles
405 Hilgard Avenue
Los Angeles, CA 90024

Subscription Order Form

The *Journal* appreciates your interest and support of our work. Subscription fees and/or contributions may be made payable to "UCLA-*Mester*." We can also bill you later for subscriptions.

☐ Please enter a subscription for one issue.

☐ Please enter a subscription for one volume (2 issues)

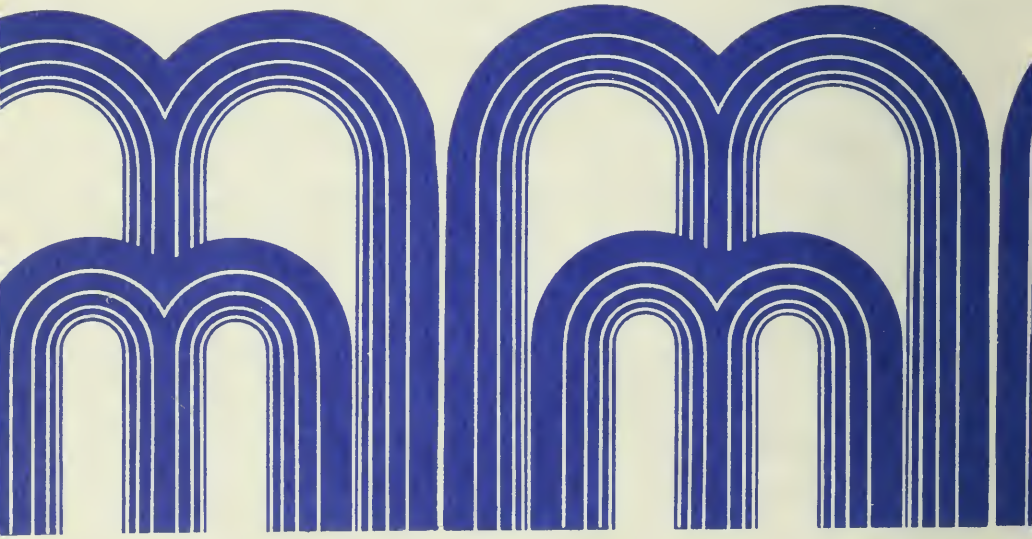
☐ Other

(see subscription rates on p. 2).

Name: _____

Address: _____

City: _____ State: _____ Zip: _____

Mail to: *Mester*/Department of Spanish and Portuguese
University of California
405 Hilgard Ave./Los Angeles, CA 90024

The staff of *Mester* would like to thank Dr. Hamel of Bernard J. Hamel Spanish Bookstore, 2326 Westwood Boulevard, Los Angeles, California 90064, for his generous contributions to the journal.